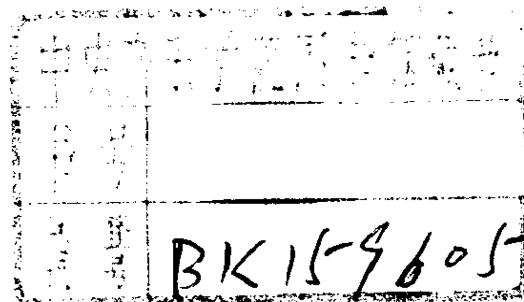


目 次

第一编 人物春秋

第二编　作品解析

第三编　乐话·乐论

第一编　人物春秋

巴赫与现代音乐

三百年来,音乐史上出现了多少昙花一现的人物,而约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的音乐在今天还能给人以美的享受,使人感到亲切动人,意味深长,这是和巴赫音乐的源远流长、博大精深分不开的。对南方风格(以弗雷斯科巴尔迪为代表)和北方风格(以赖因肯为代表)的管风琴音乐,他兼收并蓄,不分畛域;对意大利的协奏曲(以维伐尔地为代表)和法国的古钢琴音乐(以库泊兰为代表),他心摹手追,博采众长。他继承许茨(1585—1672)的传统,创作了大量新教音乐;同时又从民间音乐汲取养料,把宗教音乐和世俗音乐融为一体。大家知道,他在《戈尔德堡变奏曲》的第30变奏中,曾把德国民歌"青菜萝卜不合我的胃口,如果主人给我肉吃,我就留下不走"和"我已经好久不见你,请到我床上来"用复调手法结合在一起。据他的儿子卡尔·菲利普·埃马努埃尔(1714—1788)说,他家有个传统,每年全家人聚在一起时,就要唱民歌,每人各唱一首,同时结合在一起;可见巴赫的民间音乐的素养,是从小就打下了基础的。

巴赫能够兼收并蓄,博采众长,广泛吸收德国、荷兰、意大利和法国音乐的优秀传统,加以融会贯通,在创作上达到博大精深的境地,因此才能承前启后,继往开来,对后世音乐有深远的影响。舒曼(1810—1856)说:"音乐欠巴赫的债,像宗教欠教主的债一样大。"巴赫把巴洛克音乐推向高峰,不仅以凝重洗练的音

乐语言和创作风格，为古典音乐铺平了道路，同时也是“表情音乐”(Empfindsamer Stil)的先行者，在突破形式的束缚、热烈追求感情的表达方面，是和19世纪的浪漫主义音乐一脉相通的。例如他写《约翰：受难曲》，代表传道士的男高音宣叙调照理要唱《约翰福音》的经文，但第18曲的后半部为了用哭泣的音调表现彼得的悲痛心情，却在《约翰福音》第18章第27节“彼得又不承认，立即鸡就叫了”之后，加进了一段《马太福音》第26章第75节的词句：“彼得想起耶稣所说的话，他就出去痛哭。”第60曲也有同样的情况，为了要表现大地震动、岩石崩裂、坟墓开启，男高音宣叙调也唱出了《马太福音》第27章第51至52节的词句：“殿里的幔子从上到下裂为两半，地也震动，磐石也崩裂，坟墓也开了，已睡的圣徒的身体，多有起来的。”这时管风琴上三十二分音符的快速下行音阶和颤音，描绘了经文所叙述的情景。巴赫在这些地方透过宗教的内容，表现了处于封建割据和专制统治下的德国人民所遭受的苦难。为了表情的需要，他突破了引用经文的常规。

巴赫的二百多部教会康塔塔都从合唱开始，中间穿插着宣叙调、咏叹调、二重唱，最后以众赞歌结束，很容易写得千篇一律；但这二百多部作品的形式都千变万化，无一雷同。就是用严格的四部和声写作的众赞歌，在巴赫的手里，也变成了一种灵活多变的体裁。巴赫不拘一格、自由发挥的创造精神，在他数量众多的康塔塔中，也表现得很突出。

康塔塔60《你如雷贯耳的话语永不磨灭》，是1723年为“三一节”后第24个星期日(11月7日)创作的，副标题是“恐惧和希望的对话。”内容根据《新约·启示录》第14章第13节“我听见从天上有声音说，你要写下，从今以后，在主里面而死的人有福了。”巴赫在这部康塔塔中描写了在死亡门口的思想斗争和感情

冲突,用女低音代表恐惧,用男高音代表希望,用恐惧和希望对话的形式表现了这场冲突,通过希望再三强调"在主里面而死的人有福了",终于说服了恐惧,最后的众赞歌是:"这就够了:主,如果你乐意,就让我去休息。耶稣教我:向尘世告别吧!到天上去居住,向那里平平安安走去,把一切苦痛留在下界。这就够了,这就够了。"把自然规律的死亡作为至福来接受。这部康塔塔包含4曲,第1、2、4曲都是恐惧和希望的对唱,第3曲是二重唱,第5曲是众赞歌。其中第4曲(宣叙调)写得最有特色。名为宣叙调,实为无伴奏宣叙调和有伴奏的叙咏调的结合。代表恐惧的女低音唱宣叙调,而代表希望的男高音则唱叙咏调,每次在不同的调上唱同一个主题:第一次D大调,第二次E大调,第三次C大调,主题一次比一次扩展,语气一次比一次加强。这种独特的回旋性结构,使人想起舒柏特的叙事歌曲《魔王》。在《魔王》中,孩子三次惊呼"爸爸,我的爸爸",一次比一次尖锐,第一次G小调,第二次A小调,第三次^{b}B小调,可以和巴赫的这段音乐媲美,但巴赫的作品比舒柏特早了92年。这部康塔塔的众赞歌也很别致,对传统和声所禁用的三全音和假关系全不忌讳,并大胆地使用半音经过音;因此,二百年后奥地利十二音作曲家贝尔格(1885—1935)从中找到了共同的音乐语言,把这首众赞歌用进了他的《小提琴协奏曲》(1935),并保持了巴赫原来的和声。

巴赫的康塔塔147《心和口,事业和生命》,是1723年7月2日为圣母访问节写作的。全曲分两部分,以同一首众赞歌结束,但歌词不同:第一次是"我有耶稣就有幸福,我对他坚信不疑";第二次是"耶稣就是我的欢乐,滋润我的心的甘露。"这首众赞歌不仅用了歌剧中常用的器乐过门(ritornello),而且把世俗音乐和宗教音乐结合在一起:合唱部分是众赞歌,而伴奏部分则是一

首田园曲，双簧管和第一小提琴齐奏牧歌的曲调。现在常常有人把这首众赞歌改编为通俗音乐，美国通俗音乐演奏家约翰·麦卡琴曾把它改编为美国扬琴(Hammer Dulcimer)的独奏曲。

巴赫音乐的即兴性和幻想性，使它能够为现代爵士音乐所利用，他的管风琴曲《d小调托卡塔与赋格》(BWV565，1708年)就是一个典型的例子。1938年10月24日，美国新泽西州巴赫协会发出一封抗议信给华盛顿联邦交通委员会，反对摇摆舞乐队在广播中把古典音乐爵士化：

"最近，我们听到一个爵士乐队演奏巴赫的《d小调托卡塔》。一切优美的赋格效果都为萨克管野蛮的窜改和单簧管乱七八糟的不协和音破坏无遗。作为一个关心把最好的音乐带给我国人民的团体，我们坚决反对巴赫的爵士化。"

可是，美国作曲家罗伊·哈里斯(1898—1979)则对此持有完全相反的意见，他在给新泽西州巴赫协会的一封公开信中说："难道爵士化的巴赫音乐，比出于剧院乐队编曲者之手的庸俗的处理更加玷辱了巴赫吗？我敢说，营养充足而富于生气的、喝啤酒的、多子多孙的巴赫听到我们美国爵士改编曲的一些迷人的艺术能手的演奏，一定会高兴的。"

1940年，美国沃尔特·迪斯尼的彩色电影《幻想曲》也利用了《d小调托卡塔与赋格》的幻想性格，来配合电影中的各种抽象动画。巴赫的这首乐曲，现在已有多得数不清的作曲家给它作了现代化的配器，最著名的就有斯托科夫斯基、卡耶、亨利·伍德、莱博维茨、莱奥纳尔迪、梅利卡尔、奥曼迪、塞维茨基、斯克罗瓦切夫斯基等等。

本世纪20年代新古典主义者的口号是"回到巴赫"。当时曾掀起了一阵巴赫热。斯特拉文斯基的《钢琴和管乐器协奏曲》(1923—1924)被称为"新巴赫"作品。直到1956年，他还改编巴

赫的众赞歌变奏曲《我从高高的天上来到这里》为合唱和乐队曲，1969年前后又把巴赫《平均律钢琴曲集》中的两首前奏曲和赋格改编为弦乐和木管乐器的乐队曲。布松尼(1866—1924)的7本《巴赫—布松尼曲集》出版于1920年，现在经常演奏的巴赫的《D小调恰空》就是布松尼改编的。布松尼还模仿巴赫的《赋格的艺术》写作《复调幻想曲》(1910)，根据巴赫的众赞歌，写作《即兴曲》(1916)。

巴西作曲家维拉－罗勃斯(1887—1959)对巴赫的作品特感兴趣，曾把《平均律钢琴曲集》中的一些曲子改编为合唱和大提琴重奏曲。他发现巴赫的作品和每个声部都有独立性的巴西民间音乐有亲缘关系，并在9首《巴西的巴赫风格》中体现了这种关系，使富于巴西民族特色的旋律和舞蹈节奏，与巴赫的复调手法相结合。巴西是个农业国家，咖啡的产量占世界第一位，占世界产量的一半以上。因此，巴西人对巴赫的《咖啡康塔塔》特别感到亲切。1960年11月11日，巴西咖啡学会在里约热内卢大学音乐学校，把《咖啡康塔塔》搬上了巴西舞台。巴赫没有写过歌剧，但他的清唱剧、康塔塔、受难曲、弥撒曲都有不同程度的戏剧性，他的《咖啡康塔塔》就是一部喜剧性很强的作品。1925年英国格拉斯哥剧院把它当作歌剧来表演，取得成功，从而弥补了巴赫没有歌剧作品的缺憾。1940年英国作曲家威廉·沃尔顿(1902—)还根据巴赫的五部康塔塔和一首众赞歌前奏曲，写了独幕舞剧《聪明的童贞女》的音乐。这样，巴赫的音乐不仅和歌剧，也和舞剧挂上了钩。

新维也纳乐派作曲家勋伯格、贝尔格、韦伯恩和先锋派作曲家蒙特萨尔瓦特赫(1912—)、福斯(1923—)、贝里奥(1926—)等，都从巴赫精微奥妙的复调手法、半音化的和声与旋律中找到了共同的音乐语言。巴赫《赋格的艺术》第15首赋格中的“巴

赫"主题(B—A—C—H),不仅为浪漫派作曲家舒曼、李斯特,以及瑞革、布松尼、丹第、里姆斯基-科萨科夫等所利用,也被勋伯格、韦伯恩、卡塞拉、福斯、耶利内克等现代作曲家用于许多作品中。

勋伯格和韦伯恩都是巴赫的崇拜者。勋伯格曾把巴赫的两首众赞歌《装饰你,啊,亲爱的人》和《来吧,上帝,创造主,圣灵》改编为大乐队曲,忠实地保持了巴赫原来的旋律与和声。韦伯恩则把巴赫为腓特烈大帝写的《音乐的奉献》中的一首六声部"里车卡尔"改编为管弦乐曲,其中每个复调音乐的动机都用不同的乐器演奏,使音乐语言中的每一个语汇都以其特有的色泽,清晰地吐露出来。韦伯恩写信给德国指挥家谢尔欣(1891—1966)说,这样做的目的是要"显示动机的连贯性",是要表明"我对乐曲性质的感觉方式。"可见,他是凭自我的听觉分析来改编巴赫这首乐曲的,他的独出心裁的配器,是要帮助我们对这首乐曲获得圆满的艺术感受。为了冲淡铜管乐器稠密的音响,使之与木管乐器和弦乐器平分秋色,他给小号和长号加上了弱音器,以便在广阔的音色领域中运转自如,没有畸重畸轻之感。因此,我们在这首改编曲中听到的,不是斑斑驳驳的色彩混杂,而是细致的色调变化。只有这样,才能"显示动机的连贯性",而不是把动机割裂开来。勋伯格在《乐队变奏曲》中,韦伯恩在康塔塔《目光》中,都出于对巴赫的崇敬,用音乐字母拼出了巴赫的名字(B—A—C—H)。

罗马尼亚作曲家埃米尔·西蒙写过一部献给罗马尼亚共产党的康塔塔,全曲以巴赫名字的音名为基础,充满革命的乐观情绪,表现对"给我们以生活的目标,并使祖国为之自豪"的党的深厚感情。西蒙在一首感谢党的恩情的作品中推出了巴赫的名字,对巴赫的崇敬,可说已达到了无以复加的程度。

新维也纳乐派的作曲家改编或引用巴赫的作品常常保持着巴赫原来的旋律与和声，可是，第二次世界大战以后的某些先锋派作曲家则把巴赫的音乐扭曲得面目全非：

美国作曲家福斯根据巴赫的E大调小提琴帕蒂塔的前奏曲写了一首变形曲，取名为“福里翁”，这是一个希腊字，意思是“偷东西”。他做了一个梦，在梦中听见，并看见纸上写着：“巴洛克十六分音符的急流被海浪冲上了岸，又被吸回去。”醒后就“偷”巴赫的E大调小提琴帕蒂塔，写了这个超现实主义的作品。巴赫的主题材料用偶然的排列、变化无常的转回、颠倒和“打呃”（歌唱性旋律线因主题成分的切分变位而阻断）使它完全变形。福斯还在《众赞歌交响曲》中依次用巴赫的四首众赞歌作为音乐的基础，第二乐章包含一首“巴赫”主题（B—A—C—H）的赋格，按三全音音程连续进入。木琴还用莫尔斯电码演奏出了“约翰·塞巴斯蒂安·巴赫”的全名。

西班牙作曲家蒙特萨尔瓦特赫把巴赫的《d小调恰空》横加“形态分裂”，然后重新聚集为新的形式，在这一分一合之间，巴赫的作品遭到了脱胎换骨的“改造”。蒙特萨尔瓦特赫这个曲子的名字就叫《巴赫〈恰空〉的形态分裂》。

出生于保加利亚的以色列作曲家萨达伊（1935—）的大键琴独奏曲《众赞歌的印象》，把巴赫《马太：受难曲》中众赞歌《至圣之首受重创》的旋律材料，用十一音序列分成两个不等的音列（6+5）重加组织。

另一些现代作曲家则以玩世不恭的态度对待巴赫的作品，如美国作曲家查德威克（1854—1931）在描写“流浪汉和铁路枕木的故事”的《交响速写》第三乐章中用揶揄的笔触引用巴赫的G小调管风琴赋格；法国作曲家萨蒂（1866—1925）写过一首小提琴和钢琴的《伪君子众赞歌》，只有10小节，配以尖刻的和声，

并有一段声明，声称“我的众赞歌等于巴赫的众赞歌，所不同者，只是它们(比巴赫)较少做作而已。”曲名“伪君子众赞歌”，似乎是对巴赫的讽刺。其实，这些讽刺巴赫的作品，也不过随兴所至用了一些幽默的笔触，其作者不一定存心反对巴赫，说不定“其辞若有憾焉，其实乃深喜之。”

巴赫一生未出国门一步，他为托马斯教堂作的曲，很少流传到莱比锡以外。他写作这些作品，既没有传世的奢望，更没有面向世界的雄心。在世时，他的名气远远比不上泰勒曼(1681—1767)，死后几乎完全为人所遗忘。但是，真金不怕火，在他死后的80至100年间，通过门德尔松和塞缪尔·韦斯利(1766—1837)等人的发掘和阐扬，巴赫的音乐在欧洲复兴了。到了20世纪，巴赫的影响进一步扩大，他的作品已成为全世界的音乐财富。贝多芬说:“巴赫不是小溪(Bach)，而是大海。”当时，巴赫去世只有半个世纪，贝多芬还没有听到巴赫死后《马太:受难曲》在门德尔松指挥下的第一次演出。应该说，贝多芬在当时说这句话，是很有远见的。

苜蓿生涯说海顿

海顿是维也纳古典乐派的第一个代表人物，被称为“交响曲之父”、“弦乐四重奏之祖”，被认为“没有海顿，就没有莫扎特，也没有贝多芬”。然而，后世对海顿的评价，实际上是极不一致的。海顿活了77岁，而当他年富力壮、创造力最旺盛的时候，长期做了匈牙利埃斯特哈齐公爵的宫廷乐长，穿着仆人的制服，过着系身宫馆的苜蓿生涯，30年如一日。因此，有些人认为，海顿比起敢于和主教决裂的莫扎特来，比起敢于傲视公卿的贝多芬来，只不过是一个凡夫俗子；那些供贵族家庭消遣的作品，也就“卑之无甚高论”，没有什么积极意义可言了。持有这种见解的人，恐怕不在少数。可是，这样评论海顿，显然是极不全面，也是极不公正的。

在封建社会里，音乐家寄人篱下以取得从事创作的生活条件，是一种历史现象。海顿在系身宫馆的30年苜蓿生涯中所写的作品，到底为谁服务，要看他的创作动机和社会效果，不能笼统地说成是仅供贵族消遣的东西。1802年9月22日，海顿在波罗的海吕根岛上的小城贝尔根写信给几个艺术爱好者说：“你们向我保证，说我是使你们和许多家庭获得快乐和满足的、令人欣羡的源泉，这使我非常感奋。每当我向各种障碍进行斗争的时候，每当我感到心力交瘁，难于贯彻我所从事的事业的时候，总有一种秘密的感觉会向我耳语：人世间能够得到快乐和满足的人实在太少了，人们到处为烦恼和忧虑所困；也许你的工作，

是使忧心忡忡的人得到片刻安慰和宽解的源泉。这是促使我继续工作的有力鼓舞。”海顿说他为了使困于烦恼和忧虑的人们得到快乐和满足，得到安慰和宽解而写作音乐，是合情合理的。海顿出身贫苦，父亲是车轮匠，母亲是厨司。他从小在劳苦人民中长大，对人民的疾苦和好恶，有深刻的体会。他生于下奥地利和匈牙利边界的小村鲁劳，从幼年时起就耳濡目染奥地利各族人民（奥地利人、德意志人、匈牙利人、茨冈人、克罗地亚人、塞尔维亚人、捷克人、斯洛伐克人）的音乐，为他的植根于民间创作的音乐语言打下了稳固的基础。他的音乐平易近人，表现了劳苦人民淳朴开朗的性格和感情。他长期委身豪门，不免沾染到一些贵族宫廷气息；但在本质上，他的创作是和优秀的德、奥古典音乐和民间音乐一脉相承的。王公贵族是不可能真正理解他的作品的，对他们来说，海顿的音乐只是一种点缀品，海顿并没有把他们当作知音者；他写作音乐的真正动机，也并不是为了供他们娱乐。海顿写作音乐为劳苦人民排愁解忧的一片冰心，从上面所引的一段话里，是灼然可见的。

海顿在 50 多年的创作生涯中，写作了各种体裁的大量作品。最成熟的作品，自然是最后 10 多年中所写的交响曲、弦乐四重奏和清唱剧。这时尼科劳斯·埃斯特哈齐公爵已死，海顿得以带着年金离开埃斯特哈茨，成为独立自由地生活的音乐家。1791 和 1794 年两次去英国，写出了 12 部《伦敦交响曲》，以后又写了《创世纪》和《四季》两部清唱剧，这些作品无疑是他的创作顶峰。但它们不是一蹴即至的，海顿的创作有一个漫长的发展过程，经验的积累、技巧的锻炼和风格的形成，主要在羁身宫馆的 30 年中取得的。如果把 30 年苜蓿生涯看作是对海顿创造力的一种桎梏，把 30 年的创作看作是仅供贵族消遣的、无足轻重的、不值一顾的东西，那末，后来《伦敦交响曲》、《创世纪》和

《四季》的出现,也就不可理解了。羁身宫馆的 30 年,是惨淡经营的 30 年,也是卓有成就的 30 年;它对海顿创作才能的发展,不仅不是一种束缚,而且还是提供了有利条件,是大有帮助的。

爱森施塔特时期的海顿

1759 年,海顿由莫尔津伯爵任命为音乐指挥和室内乐作曲家,年俸 200 弗罗林,供膳宿。这一年他写了第一部交响曲,对自己的创作前途有了信心。他给假发匠凯勒的两个女儿上音乐课,爱上了小女儿;但她做了修女,凯勒劝海顿娶大女儿安娜(比海顿大 3 岁),1760 年 11 月 26 日结婚。婚后不久,莫尔津伯爵的乐队就宣告解散。保罗·安东·埃斯特哈齐公爵在访问莫尔津时听了海顿的交响曲,很为赞赏,就请他去当副乐长,1761 年 5 月 1 日到任,安东给他的薪俸比莫尔津所给的增加了一倍。

埃斯特哈齐家从第一个公爵保罗(1635—1713)开始,世代均为音乐爱好者和演奏者。保罗在匈牙利爱森施塔特建立了一座私人小礼拜堂,后来规模渐渐扩充。乐队、合唱队和独唱歌手们既参加教堂礼拜的演出,又参加音乐会的演出,有时还演歌剧。海顿任副乐长时,乐队只有 16 人,但他们高水平的演奏技术,对他的创作是有力的鼓舞。海顿来到后,大大推动了音乐会的活动。乐长威尔纳(1695—1766)是当时第一流的复调作曲家,他专心致力于教堂音乐。他对海顿不很赏识,说他“只是一个花花公子”,“一个胡乱写作歌曲的人”,但海顿对他非常尊敬,后来他把他的 6 首赋格改编为弦乐四重奏,并付梓出版,按他的话来说,是“出于对这位著名大师的真挚的敬意”。

1762 年 3 月 18 日安东死后,由其弟尼科劳斯继任公爵。他是个心地宽广的贵族,热爱艺术和科学,尤其喜欢音乐,六弦

大提琴(baryton)拉得很好,经常要海顿供给他新的曲子,和海顿相处得很好。海顿的年俸从400弗罗林增加到600,后来又增加到782。他还聘请了新的音乐家,天天举行管弦乐、室内乐和戏剧演出。当时的主要演员有:

托马西尼(1741—1808)——他是一个出色的小提琴手,海顿任副乐长后,马上提升他为第一小提琴手,后来并成为室内乐的领班,海顿和他结成了亲密朋友。海顿的弦乐四重奏,都是按照他的演奏技巧进行写作的。海顿称赞他说:"没有人能把我的四重奏演奏得像你这样使我满意的了。"海顿的几首小提琴协奏曲,也是为他而写的。

淮格尔(1740—1820)——当时乐队里的第一大提琴手,海顿的亲密朋友。

弗朗茨(1738—1802)——圆号和六弦大提琴演奏者。海顿为他写了人声和六弦大提琴的康塔塔。

弗里柏特(1736—1816)——嗓音优美的男高音歌手。他演唱了海顿的歌剧,和海顿结成了亲密朋友。他还写过一些歌剧脚本。后来罗马教皇庇护第六由于他在音乐上的成就,赠以"金马刺骑士"的称号。(音乐家中只有格鲁克和莫扎特曾得到过这个称号。)

管乐原是由军乐队吹奏的,现在也正式任命了优秀的演奏家,其中包括两个杰出的圆号吹奏者:一个是上述的弗朗茨,另一个是施坦因米勒。音乐家们精湛的演奏、演唱技巧,对海顿创作才能的发展,起了有力的支援和推动作用。

海顿在任职的第一年(1761年),就写了别出心裁的"早晨"、"中午"、"夜晚"三联交响曲,其中《早晨交响曲》第一乐章的开头描写太阳初升,《夜晚交响曲》第四乐章描写夏晚的暴风雨,都以形象鲜明引人入胜。《中午交响曲》第三乐章(慢板)用了独

奏小提琴和独奏大提琴各一件,以华丽的技巧取胜,显然是为托马西尼和淮格尔写的。“早晨”、“中午”、“夜晚”三个题目,是海顿自己起名的。尽管这三部交响曲只是含有一些朴素的标题性,并不是真正的标题音乐,它们还是为19世纪的标题交响曲开了风气之先。

1766年3月5日威尔纳死后,海顿成为唯一的乐长。当时他的作品已经蜚声国外,莱比锡、巴黎、阿姆斯特丹和伦敦都在收罗他的交响曲、娱乐曲、三重奏和四重奏的印刷谱和手抄谱。1766年的官方报纸《维也纳日报》称他为“我们国家的宠儿”,并把他和诗人革勒尔特(1715—1769)划上等号,这在当时已是最高的褒词。

埃斯特哈茨时期的海顿

威尔纳死后不久,尼科劳斯公爵在绪底尔(Süttör)附近,把一片古老的猎场改建为一座富丽堂皇的夏宫,取名“埃斯特哈茨”。礼拜堂里的音乐家,除了一小部分人留在爱森施塔特外,一年中的大部分时间都住在埃斯特哈茨,从事加倍的音乐活动。

埃斯特哈茨位于诺伊西德勒湖南岸一片沼地的中央,差不多是一个与世隔绝的地方。尼科劳斯建造这座夏宫,据说花了1100万盾。一位法国旅行家描写埃斯特哈茨说:“建筑之富丽堂皇,除了凡尔赛宫外,没有一处地方可以和它相比。”还特地开凿了通达这座夏宫的运河,筑起了堤岸。城堡后面的密树林改种观赏花木,开辟了鹿苑、花圃和暖房,还建起了装潢精致的别墅、岩洞、茅庵和寺庙。城堡附近耸立着漂亮的剧场,供演出戏剧和歌剧之用。还有另一个剧场,装饰着巨大的雕像和精美的布景。歌剧的乐队由礼拜堂的音乐家组成,由海顿指挥。歌手

大都是意大利人,有雇用1年、2年的,也有雇用更长时间的。许多巡回剧团常被请来演戏。

当时在埃斯特哈茨演出歌剧有这么优越的条件,这就促使海顿对歌剧发生了浓厚的兴趣,在苜蓿生涯30年的最后10几年中,他的大部分精力都花在歌剧的创作和演出上。他曾饶有兴趣地说:"如果我能去意大利,我会成为第一流歌剧作曲家的。"他在埃斯特哈茨一共演出了13部自己创作的歌剧和许多别人创作的歌剧。海顿一生写过20余部歌剧,有几部已经失传,所以现存的歌剧中,绝大部分都是在埃斯特哈茨创作和演出的。

海顿在18世纪70年代主要创作喜剧性质的趣歌剧、歌唱剧和木偶歌剧,但在这些歌剧中引进了正歌剧的严肃音乐因素。这种类型的歌剧写得最成功的是1770年的《渔家女》和1777年的《月中世界》。这两部歌剧都采用了意大利著名剧作家戈尔多尼(1707—1793)的歌剧脚本,表面上都是"谐趣歌剧"(dramma giocoso),就音乐方面而言却是趣歌剧与正歌剧的结合。《月中世界》的剧情描述父亲反对女儿的婚事遭到挫败,心中闷闷不乐,骗人的占星家使他进入催眠状态,想象自己被带进了月宫,感到别有天地非人间的快慰。剧中表现18世纪人类遨游宇宙空间的理想,引起了现代人的兴趣,1959年,专门研究海顿的美国音乐家H.C.罗宾斯·兰登(1926—　)把这部歌剧推上了现代歌剧舞台。

演出于1779年的《坚贞的结婚戒指》也是"谐趣歌剧",但是严肃音乐的成分比前几部歌剧更为明显,富于表现力的咏叹调和一连串的终场重唱提高到更重要的位置。

同年演出的《荒岛》采用编写正歌剧脚本的大师梅塔斯塔西奥(1698—1782)的脚本,尽管海顿在一封信里称它为"小歌剧",

就音乐而论，已经是真正的正歌剧了。此剧以一系列不同性格的咏叹调为基础，咏叹调与咏叹调之间贯穿着宣叙性的乐队音乐，以替代传统正歌剧惯用的清宣叙调。

演出于 1780 年的《忠诚有好报》虽说是“田园谐趣剧”(dramma pastorale giocoso)，但“谐趣”之中贯穿着强烈的戏剧性因素。

演出于 1782 年的《骑士奥兰多》被称为“英雄喜剧”(dramma eroicomic)，剧中人物是一对情人、一个女巫、两个唐吉诃德式的“英雄”和一个仆人，仆人帕斯夸尔很像莫扎特的歌剧《唐·璜》中的列波雷罗和《魔笛》中的帕帕盖诺。这些人物一半是有血有肉的真正的人，一半是漫画式的丑角；剧中风趣的喜剧场面和热情洋溢的爱情场面纷然杂陈。此剧在当时是海顿所作 20 多部歌剧中最著名和演出最多的一部，1782 年 12 月 6 日初演于埃斯特哈茨，其后先后演出于普雷斯堡、布拉格、维也纳、曼海姆和伦敦。

海顿在爱森施塔特和埃斯塔哈茨创作歌剧，是以正歌剧开始，也是以正歌剧结束的：第一部正歌剧《阿西德》1763 年 1 月 11 日初演于爱森施塔特，最后一部正歌剧《阿尔米达》1784 年 2 月 26 日初演于埃斯特哈茨。演出《阿西德》以后，海顿转向喜歌剧的创作，但后来他对喜歌剧的兴趣渐渐淡薄，又改弦易辙，转向正歌剧。这时埃斯特哈茨的观众仍然喜欢喜歌剧，所以由海顿主持演出的歌剧仍然是喜歌剧，但他自己已辍笔不写喜歌剧了。

旅行演奏家常在埃斯特哈茨和乐队合作演出。室内乐和管弦乐的演出，都是定期的。每逢假时，歌手们、音乐家们和演员们常在咖啡馆聚会，交谈心得。城堡本身就是一个艺术宝库，珍藏着许多艺术精品，里里外外的王公贵人，川流不息地来此作

客;殷勤好客的尼科劳斯备有华美的马车,专供客人使用。尼科劳斯对这座按照自己的心意建造的夏宫极为满意,每年从春初来到这里,要待到秋末才离开。爱森施塔特和维也纳,已经是难得一去的了。歌手们和音乐家们都被漫无止境地困在这里,不得动弹。他们之中只有很少的人获准带来家眷,因此这种困境就更为使人难堪。海顿的《告别交响曲》就是在这样的背景下创作的。他在交响曲中委婉地表达了音乐家们的要求,希望尼科劳斯缩短在埃斯特哈茨的居留,让他们回家去和家人团聚,所以在末乐章中,一件件乐器依次停止演奏,离开乐队,最后只剩下两个小提琴,尼科劳斯所宠爱的托马西尼,就是其中的一个。

但《告别交响曲》并不是幽默风趣之作,而是一部哀感动人的作品。这在海顿70年代的创作中并不是孤立和偶然的现象,而是当时狂飚运动思潮在作品中的反映。这一时期的同类作品,还有e小调第四十四交响曲("哀伤")、f小调第四十九交响曲("热情")、c小调第五十二交响曲、c小调第二十钢琴奏鸣曲和作品20号的6首《太阳四重奏》。早期作品中天真乐观、诙谐风生的性格,至此一变而为悲天悯人、多愁善感,是海顿创作风格的一大转变。这说明孤处宫馆的海顿,还是不能不受到社会思潮的影响。

1785年,莫扎特怀着对前辈作曲家的崇敬之心,把它的6部弦乐四重奏(K.V.387,421,428,458,464,465)献给了海顿。海顿在听了其中一部的演奏后,对老莫扎特称赞他的儿子说:"我一定要向你宣布,你的儿子是我所见到的作曲家中最伟大的一个;他的作品意趣盎然,他已掌握了作曲艺术的全部知识。"海顿在1786年所写的6部《巴黎交响曲》,显然已经受了后起之秀莫扎特的影响。其中抒情旋律表现得比以前更为浓郁深厚,气息宽广。90年代《伦敦交响曲》慢乐章中复三部曲式和变奏原

则相结合的手法，在《巴黎交响曲》(如别名为“熊”的 C 大调第八十二交响曲)中，已经可以见其端倪。《巴黎交响曲》的乐队编制，也比 70 年代的交响曲更为完整了。

海顿在爱森施塔特和埃斯特哈茨创作了大量作品，包括他的全部歌剧、大部乐队作品和大部室内乐。他对于这个职位是满意的，尽管有时感到耳目闭塞，恨不能到意大利去走走，但他也承认，这个环境对他创作上的裨益，已经足足可以补偿他的缺憾。《海顿传记》的作者格里秦革(? —1828)，是海顿一生中最后 10 年间的知己朋友，他记述了许多海顿亲口对他讲的话。有一次海顿对他说：“公爵对我的作品总是满意的；我不仅经常得到他的赞许和鼓舞，还可以在指挥乐队中取得经验，注意到演出效果的好坏，从而得以进行修改和增删，得以增进我所乐意得到的勇气；我与世隔绝，没有人来扰乱我或折磨我，因此我就被迫成为一个独出心裁的人物。”

海顿系身埃斯特哈齐宫馆的苜蓿生涯 30 年，是他 50 多年创作生涯中具有关键性的一个重要时期，即新的创作风格开始形成和巩固发展的时期。1786 年的 6 部《巴黎交响曲》，是这个时期的最高成就，这些作品标志着古典交响曲已经发展到了成熟阶段。60 年代具有朴素标题性的三联交响曲，70 年代转变创作风格的几部小调交响曲，80 年代更为成熟的《巴黎交响曲》和 90 年代形成创作高峰的《伦敦交响曲》，是海顿交响曲的一块块里程碑，和一级级层次分明的阶梯。海顿的创作，正是沿着这些阶梯一步一步向前发展的。

从莫扎特的家书看他的性格

莫扎特是一位稀世的天才音乐家，在短短35年的一生中，不仅创作了大量优美生动、丰富多彩的音乐作品，也留下了许多坦率隽永、耐人寻味的书信。从这些书信中，可以看出他的天真活泼、机智幽默和独立不羁、坚强不屈的性格，以及最初以绝代神童震惊王公贵族，其后怀才不遇、半世坎坷，终于英年早逝的生活经历。在不同时期的书信中，还透露了他的世界观、艺术观、民族自豪感和英勇顽强的斗争精神，反映了许多作品的创作和演出经过、对同时代音乐家的评论，以及交友、恋爱、婚姻等生活事件。这些用自己的语言流露自己的思想观点、性格特征，讲述自己生平事迹的书信，无疑是研究莫扎特的第一手资料，也是有助于理解他的作品的重要文献。这里要谈的，是从莫扎特的家书看他的性格。

独立不羁、坚强不屈的性格

莫扎特不仅作有许多反映反封建、争自由的民主思想和“狂飙突进”精神的歌剧和器乐作品，他自己也是音乐史上最早摆脱封建主的奴仆地位的自由音乐家。这是和他的独立不羁、坚强不屈的性格分不开的。

1777年9月，莫扎特偕同母亲作长途旅行，经慕尼黑、奥格斯堡、曼海姆，于1778年3月到达巴黎，在巴黎居留了半年。同

年7月3日母亲客死巴黎,使莫扎特遭受了巨大的精神打击。莫扎特在贵族家里教音乐,受到了尅扣学费的不公正待遇。同时从事创作活动,又遭到歧视和冷遇。他在1778年7月31日写给父亲的洋洋数千言的长信中,表达了和巴黎贵族展开针锋相对的斗争的决心:"我觉得我有足够的能力,可以像任何一位作曲家一样克服这些困难。……每当我想象自己已经接受了(创作歌剧的)任务时,似乎全身都冒着火,从头到脚精神抖擞,渴望着彻底教训法国人,使他们认识、赏识和敬畏德国人。……我已作好准备——我希望避免争吵——但如果受到挑战,我懂得怎样保卫自己。"

莫扎特自幼受雇于故乡萨尔茨堡的大主教,过着寄人篱下的屈辱生活。1781年3月12日,莫扎特奉萨尔茨堡大主教之命去维也纳,住在大主教居住的同一幢房子里。大主教已经觉察到在他雇用的音乐家中,莫扎特是一个出类拔萃的人才,因此让他到维也纳去炫耀他的音乐才能。但这位大主教现在变得更加专横跋扈,并妒嫉要想雇用莫扎特的一切人。因此,当莫扎特请求到头面人物家里去时,他总是故意留难,不予同意。盛气凌人的大主教把他当作奴仆一样颐指气使,生性独立不羁的莫扎特,对蛮横无理的大主教忍无可忍,终于在1781年5月和大主教决裂,从此离开萨尔茨堡,定居维也纳,成为独立生活的自由音乐家。1781年5月9日,他从维也纳写给父亲的一封信中生动地描述了这一场斗争:

Mon très cher Père!(我最亲爱的爸爸!)

我还是压不住心头的怒火!我最亲爱的爸爸,你一定也是这样。我不能再在萨尔茨堡工作、忍受愁眉锁眼的生活了。今天对我是一个快乐的日子,你听我说吧。

他——这种人我真无以名之——已经两次当着我的面Sottises(狗血喷头)和impertinences(肆无忌惮)地骂人,为了免得刺激你的感情,我不想重复这些话了。对此我所以忍气吞声,没有当场来一个以牙还牙,完全是为了你,为了我最亲爱的父亲,你的形象永远闪耀在我的眼前。他称我为[流氓]和[浪荡子],叫我滚开。我始终耐着性子,尽管我感觉到这不仅践踏了我的荣誉,也践踏了你的荣誉。但是,正如你所希望的那样,我一言不发。你再听我说。一星期以前,仆人出乎意外地前来找我,这一下马上弄清了事实的真相。其他所有的人都接到了出发日期的通知,只有我没有接到。好吧,我赶紧把所有的东西塞进了大衣箱,韦伯老太太一片好心,把我带到她家,让我住进一个漂亮的房间。现在我同殷勤好客的人住在一起,他们供给我一切日常需用的东西和单身汉不具备的东西。我决定于星期三、也就是今天5月9日乘ordinaire(普通马车)回家。但由于人家应该付给我的钱不能及时收齐,不得不延至星期六动身。今天我去晋见,两个男仆告诉我,大主教要交给我一个包裹,由我负责保管。我问这事急不急。他们说:"对,这事极为重要。""很抱歉,"我说,"我不能为大主教效劳,因为(由于上述的原因)我不能在星期六以前动身。我已离开这里,我必须自理生活。因此事情就很清楚,我没有安排妥当以前不能离开维也纳。因为没有人会要求我自己毁了自己。"克莱因迈耶、莫尔、伯尼克和两个男仆都说我是完全正确的。当我去见大主教时——首先我必须告诉你,[施劳卡]劝我以[普通马车已经客满为借口],比告诉他真实情况更有分量——我走进他的房间,我们的对话是这样开始的——大主教:"喂,年轻人,你什么时候离开?"我:"我想今天

晚上动身，但全部座位已经预定一空。”于是他全速前进，气急败坏地说——我是[他所知道的最下流的人]——为他服务的人没有人比我干得更坏的了——我最好今天就离开，否则他就写信回去停发我的[工资]。他像连珠炮一样滔滔不绝，不容我有插嘴的余地。我非常镇静地听他讲完。他当面撒谎，说我的工资是500古尔盾，称我为[流氓、恶棍、浪子]。啊，我实在不能把他所说的话全告诉你。最后，我血液沸腾，不能自持，我说：“那末，阁下对我不满意？”“什么，你敢威胁我——你这个[恶棍]！[门]在这里！你得留点儿神，因为我犯不着再和这种[可怜虫]多罗唆。”最后我说：“我也犯不着和你多罗唆。”“好，走吧！”离开他的房间时，我说：“今天到此为止。明天你会收到我的书面谈话。”现在请告诉我吧，最亲爱的父亲，我这话不是说得太早，而是说得太晚，是吗？再听我说几句。对我来说，我的名誉比任何别的东西都要珍贵，我知道对你也是这样。请不要为我而有丝毫的烦恼。我在维也纳一定会获得成功，即使毫无理由，我也会辞职的；现在我有了一个很好的理由——曾经有过三次——但未能及时利用。An contraire（相反地），我有两次做了胆小鬼，第三次可不能再这样了。

只要[大主教]留在这里一天，我就一天不[开音乐会]。如果你以为我将[在皇帝和贵族那里弄得名声不好]，你就完全错了，因为这里的人都恨[大主教]，[皇帝尤其恨他]。事实上，他因皇帝没有邀请他去拉克森堡而暴跳如雷。我将托下一班邮车带给尔一些[钱]，表明我没有穷得饿死。现在你应该高兴，因为我就要交上好运，我深信我的好运也是你的好运。请用你喜欢用的[暗语]写信给我——你这样做也确实是有理由的——但你可以当众把我大骂一通，骂

多骂少随你的意，这样你就不会受到责备了。但如果这样做了以后，大主教还要对你无礼，哪怕是碰你一根毫毛，你就马上同我的[姐姐一起到维也纳来]，因为[我敢以我的荣誉担保，我在这里足够维持三个人的生活]。但我认为，如果你能[支持]到明年，会更好一些……。([ ]里的文字是用暗语写的，这种暗语只有莫扎特家里的人可以看得懂。)

从这封信里可以看出，莫扎特正像他在歌剧《费加罗的婚礼》中塑造的费加罗的形象一样，是一位不仅勇于斗争，而且善于斗争的人。莫扎特有凛然不可侵犯的自尊心，他痛恨大主教践踏了自己的荣誉，也践踏了父亲的荣誉，因此他要报复，要惩罚大主教，他在6月20日的信中告诉父亲说："我不是伯爵，但我可能比许多伯爵拥有更多的荣誉。一个人不管是伯爵还是仆人，当他侮辱我的时候，他就是一个流氓。最初我打算合情合理地告诉他，他扮演了一个多么笨拙的角色。但最后觉得必须书面正告他，他应该准备好接受我踢他一脚屁股，外加几记耳光。因为我如遭到侮辱，就必须报复；如果我揍他不比他揍得我重，就只算是报复，还没有惩罚他。此外，我要把自己放在和他平等的地位上，实际上我和这种蠢东西相比，我是着实可以自豪的……"对于践踏了自己荣誉的敌人，不仅要以眼还眼，以牙还牙，还要狠狠地给予惩罚，这就是莫扎特针锋相对、寸步不让的斗争原则。

民族自豪感

莫扎特有强烈的民族自尊心。过去奥地利和德国在政治上有极其密切的联系，德国诗人阿伦特(1769—1860)有一首《德意

志祖国》歌,第五段歌词说:“什么是德意志祖国呀?我称呼那伟大国家!一定是奥地利这个光荣胜利的王国吧?噢,不,不,不,祖国的疆土还要大!”(在英国故事片《春天交响曲》里可以听到这首歌)可见过去所说的德意志,是包括奥地利在内的,因此莫扎特常常以生为德国人自豪。1782年8月17日他从维也纳写信给父亲说:“我为我亲爱的祖国德意志而自豪,你是知道的,如果她不接受我,那末,为了上帝的缘故,因另一位有才能的德国人而使法国或英国变得更为富有,实为德意志民族之耻。”1783年2月5日他从维也纳写给父亲的信里是这样写的:“我不相信意大利歌剧会长此流行下去,再说,我拥护德国人。我喜欢德国歌剧,虽然它会给我带来麻烦。每个国家都有自己的歌剧,德国为什么不能有自己的歌剧呢?难道德语不像法语和英语那样适合于歌唱吗?难道不比俄语更适合于歌唱吗?一点不错!我正为自己写一部德国歌剧。我选了哥尔多尼的喜剧《一仆二主》,第一幕已经完全译好。”结果这部歌剧没有写成,但他在前一年(1782)已经写了第一部德国歌剧《后宫诱逃》,有生的最后一年(1791)又写了更成功的德国歌剧《魔笛》。他的趣歌剧杰作《费加罗的婚礼》(1786)、《唐·璜》(1787)和《女人心》(1790)虽然都是意大利歌剧,由意大利人(达蓬特)编剧,用意大利语演唱,甚至主要演员也都是意大利人;但音乐无疑是德国的,常常和德国民间音乐保持着亲密的血缘关系。只要把《费加罗的婚礼》第一幕中费加罗的谣唱曲(例227)和德国民歌《违法的猎人》(例

例227

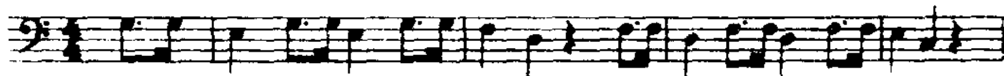


例228



228)作一比较,或把第一幕中费加罗的咏叹调(例 229)和德国民歌《乡曲民兵》(例 230)作一比较,就不难看出这种亲密的血缘关系。

例229



例230



幽默的性格

莫扎特性格的另一面是幽默机智,诙谐风生。这种性格集中表现在 1777 年秋至 1778 年春居留曼海姆期间写给堂妹玛丽亚·安娜·泰克拉·莫扎特的几封笑话连篇的信中。另外,在他写给姐姐的信中,也常常妙语如珠,令人忍俊不禁。如在 1770 年 1 月 7 日的信中,说到他在维罗纳听歌剧《鲁吉埃罗》时写道:"要和布拉达曼特结婚的莱奥内很富有,但他离开了舞台是不是还富有,我就不知道了。"他在 1770 年 1 月 26 日的信中说:"诗人盖勒特已经死于莱比锡,而他自从死了以后,就没有再写诗"。1772 年 12 月 5 日写信告诉姐姐说:"我一心只想写歌剧,我真担心写信写出来的不是字,而是一首咏叹调"。语云:"文如其人。"莫扎特这种幽默的性格,常常流露在他的歌剧和器乐作品里,最突出的一例,就是 1787 年创作的六重奏《音乐的戏谑》(K.V.522),莫扎特在这首六重奏中恣意模仿当时自命为作曲家的庸才们的陈词滥调,故作诙谐,意存讥刺。第二乐章模拟一首忸忸怩怩的小步舞曲,两支不入调的圆号吹豁了边,显得窘态毕露(例 231)。莫扎特写这首刻意求拙的作品,居然写得妙趣

横生，充分显示了他的幽趣的性格。

例231



善于洞察世态人情

莫扎特是用音乐塑造艺术形象的巨匠。1777年11月8日，他在曼海姆准备祝贺父亲58岁生日时说："我不会写诗：我不是诗人；我不会渲染区分明暗的色彩：我不是画家；我也不会用手势来表达我的思想感情：我不是舞蹈家；但我可以用声音来表达这些：我是一位音乐家。"他在器乐作品中塑造鲜明的音乐形象，在歌剧中用音乐刻画人物性格，无不栩栩如生。如果不是具有一双慧眼，对世态人情和社会生活能够洞察入微，就不可能有这样的艺术概括力。他在家书中描写旅途中遇到的人物，常常写得活灵活现，呼之欲出，足见他对世态人情和社会生活有非常敏锐的洞察力。在1777年12月6—7日写给父亲的信中，他是这样描绘曼海姆音乐家坎纳比希的女儿罗莎小姐的："她有一种娴静的仪态，就她的年龄而言，是聪明、稳健，很有头脑的。她很端庄，说话不多，但当她说话的时候，举止温文尔雅，十分讨人欢喜。"他对罗莎小姐观察入微，所以才能按照她的性格，写出C大调钢琴奏鸣曲(K.V.309)的行板乐章来。这个抒情乐章的音乐优美纤巧，是经过精雕细琢的。全曲用二重三部曲式写成，每个再现部都用变奏手法把旋律装饰得一次比一次更美丽，更动人，把罗莎小姐的性格刻画得纤毫毕见。莫扎特在同一封信中说："她恰好就像行板。"

1777年12月27—28日写给父亲的信中对宫廷诗人维兰

德的描写，是莫扎特善于精密观察，并绘声绘影地刻画人物的又一例证。他说："我所见到的维兰德，同想象中的维兰德完全不同。他语不惊人。说话的声调有些稚气；他老是隔着眼镜注视着你；他耽于学究式的无理取闹，有时显得老气横秋。但我并不以他的恣意妄为为怪，即便他在这里和在魏玛等地判若两人。大家都在瞪着他，好像他是一个从天而降的人，似乎人人都对他的举止困惑不解，没有人说一句话或走动一步；全都在仔细听他说每一句话；大家常常旷日持久地洗耳恭听，真是一件可悲的事，因为他讲话有个毛病，不但讲得很慢，而且讲不满五六个字就要停一停。除此以外，他就是大家所知道的他，一个最有才华的人。他的丑陋的脸使人望而生畏，脸上布满麻点，还有一个比较长的鼻子……"——这就是青年莫扎特对一个萍水相逢的人物的活灵活现的描写。正因为他能够无微不至地观察一切人，才有可能用音乐来纤毫毕见地刻画各种人物的性格。

以上谈了从莫扎特的家书来看他的性格的几个方面。莫扎特作为一个活生生的、有血有肉的人，他的性格就是他所特有的人品。作为一位伟大的古典音乐大师，他的性格就是他所特有的创作个性。如果没有独立不羁、坚强不屈的性格，他就写不出《费加罗的婚礼》和《朱庇特交响曲》来。如果没有强烈的民族自尊心和民族自豪感，他就不会写《后宫诱逃》，更不会写《魔笛》。如果没有机智幽默的性格，他就写不出《女人心》和许多妙趣横生的作品来。如果不善于细心观察世态人情和社会生活，写出来的作品就会千人一面，黯然失色。莫扎特是音乐史上稀世的天才作曲家。但一位作曲家即使才高八斗，他的成功也不是一蹴而就的，必须下一番功夫去观察社会，认识生活；去学习知识，锻炼技巧。1787 年 10 月，歌剧《唐璜》在布拉格第一次预演以后，莫扎特和乐队指挥库查尔兹一同散步，莫扎特告诉库查尔兹

说:“以为我的艺术得来全不费功夫的人是错误的。我确切地告诉你,亲爱的朋友,没有人会像我一样花费这么多的时间,耗费这么多的心机来从事作曲。没有一位名家的作品我不是辛勤地研究了许多次。”在纪念莫扎特逝世二百周年的时刻,让我们重温一下莫扎特这番语重心长的话,我想,这对我们大家都是非常有益的。

莫扎特之死新说

应一位神秘人物的要求，莫扎特在生命的最后几个星期中创作《追思曲》时，身体已感到不支，情绪十分消沉。他曾热泪盈眶地说，这部《追思曲》是为自己写的。他疑心有人毒害他，误吞了一种砒和铅的混合剂，但没有说是谁。官方的死亡证明说他死于烈性粟粒疹热病，但通常认为他致死的病因是恶性斑疹伤寒，也有人认为他死于肺病或尿毒病。

由于当时在维也纳担任指挥的意大利作曲家萨列里对莫扎特怀有敌意，因此，莫扎特死后一个月内，就有沸沸扬扬的谣言，说萨列里因妒忌莫扎特的天才而毒死了他。萨列里听了十分恼火，但又坦率地讲出了心里话："失去这样一个伟大的天才当然是可惜的，但他的死对我们未尝不是一件好事，如果他再活下去，我们的作品将一钱不值。"

1830 年普希金根据这一传说创作了戏剧《莫扎特与萨列里》，描写萨列里在维也纳的金狮饭店请莫扎特吃饭，暗中把准备了 18 年的毒药放进莫扎特的酒杯里毒死了他。无独有偶，德国歌剧作曲家洛尔青也在 1832 年创作的喜歌剧《莫扎特生活情景》中加进了萨列里毒死莫扎特的情节。1898 年，里姆斯基-柯萨科夫又把普希金的《莫扎特与萨列里》一字不改地谱成了歌剧。从此，萨列里谋杀莫扎特的莫须有罪名，从社会上的流言蜚语发展到登上了戏剧和歌剧舞台。

二百年来，不少音乐学者和医生对莫扎特的死因进行了苦

心孤诣的研究，所得结论却见仁见智，众说纷纭：

1829年，英国伦敦诺韦洛乐谱出版公司的创办人文森特·诺韦洛夫妇，在莫扎特之姊玛丽亚·安娜死前不久访问了她，并访问了莫扎特夫人康斯坦策，证实莫扎特是喝了萨列里放有水银的毒酒致死的。1955年，这对夫妇的旅行日记题作《莫扎特巡礼》在伦敦发表，欧洲音乐界为之轰动，并在英国、瑞士和德意志联邦共和国引起了热烈的争论。

1905年，法国医生J.巴罗在《医学年鉴》上发表一篇题为《莫扎特何以致死》的文章，认为莫扎特是因长期工作过度而导致机体衰弱，又因肾脏炎而加速了他的死亡，从而排除了中毒死亡的可能性。

去年(1990年)9月，英国剑桥郡亨廷顿市兴钦布罗克医院的女医生玛丽·韦特在《皇家医学协会会刊》上发表研究莫扎特死因的文章，详细论证莫扎特系病死而非横死，完全否定了萨列里毒死莫扎特的可能性。她说莫扎特从小就体弱多病。10岁时患伤寒症几乎丧命。12岁出天花。16岁患黄疸病，表明过去可能生过肝炎。其后十几年没有再罹重病，直到28岁时，他的医生说他生了“可怕的腹绞痛”，连续痛了4天，最后出现呕吐。韦特认为，莫扎特尽管有这些病史，在大部分从事创作的岁月里，他的身体还是强壮的。“他在1780—1790年间写了近300部作品。估计单单画音符，每天就得工作8小时。此外，他还把大量的时间用在演奏和教课。他常常写到早晨两点钟，睡一会，4点钟又起来了。能够这样勤奋地从事创作，说明他的体质是强壮的。”但到了1789年7月，莫扎特自诉性情抑郁，头痛、牙痛、浑身不舒服，因而创作锐减。1791年写歌剧《魔笛》时，他“常常陷入昏晕之中，每次昏晕要持续几分钟”。同年10月，他写《追思曲》时，发觉体重减轻，面色愈来愈苍白。11月起病倒

在床，开始呕吐，不断发烧和腹泻。死后尸体很快腐烂。

韦特认为，如果莫扎特误吞毒药，就会有皮肤损伤、指甲变厚和口干舌燥的征候，但这些症状都没有出现。"他患病的重要迹象，是在几个月内面色愈来愈苍白，腰痛至少持续了几个星期，发高烧，并从手脚肿胀发展到全身肿胀；但神智清晰，呼吸正常。"

韦特在她的论文中举出了几种可能的死因，但她说："我相信他是因肾功能衰退而死亡的。如果他不是生活在18世纪，而是生活在今天，施行移植肾脏的手术可以保全他的生命。"

韦特的莫扎特死因新说是很有说服力的，已引起了音乐界的重视。萨列里谋害莫扎特的传说，现已到了不攻自破的时候了。

舒柏特述评

法朗茨·舒柏特(1797—1828)是18世纪维也纳古典乐派的继承者,又是19世纪欧洲浪漫乐派的先行者,是浪漫主义歌曲和浪漫主义交响曲的奠基人。舒柏特成年以后的短短十几年创作生涯,是在维也纳会议以后欧洲封建主义势力的复辟时期度过的。梅特涅的反动恐怖统治,使奥地利帝国成为"各民族的监狱"。贫穷困苦的舒柏特,在这种暗无天日的政治气氛中,写下了大量作品,反映了当时奥地利市民和知识分子苦闷压抑的心情和对自由幸福的热望。要求摆脱苦难,向往光明,是舒柏特创作的基本倾向,这在当时警察密布、特务横行,而上层社会庸俗成风的奥地利,是有其积极意义的。

当1805年拿破仑的军队打进维也纳时,舒柏特还只是一个8岁的孩子。但从这时起,舒柏特稚小的心灵里就孕育着反对强暴、热爱祖国的思想。1813年初,16岁的舒柏特由朋友施保恩介绍,认识了青年爱国诗人寇尔纳(1791—1813)。寇尔纳就在这一年参加了律左将军领导的义勇军,献身于民族解放斗争,同年8月在一次战斗中不幸牺牲。寇尔纳的遗诗由他的父亲整理出版后,舒柏特在1815—1816年间为其中的15首诗谱写了歌曲,包括充满战斗热情的《律左的野猎队》、《剑之歌》和《战斗中的祈祷》。1813年10月,拿破仑在莱比锡会战中遭到毁灭性打击时,舒柏特满腔热情,创作了《歌颂德国胜利》的合唱曲:

苦痛已经不见，
因为从压抑的心灵里，
不再发出悲叹。
兴高采烈地欢呼吧，德意志，
因为残暴的鞭挞，
终于烟消云散。

1814年3月底联军进入巴黎，舒柏特又写了《欧洲的解放者在巴黎》的男声合唱曲。然而，“对拿破仑的胜利就是欧洲的君主国对法国革命的胜利，”(恩格斯语)爱国军民在战场上流血牺牲的胜利果实，却落到了暴君的手里，替代拿破仑的“残暴的鞭挞”的，是复辟了的封建势力的更加“残暴的鞭挞”。1824年，在梅特涅反动统治的黑暗日子里，舒柏特在大除夕那天所写的《战士之歌》中，表达了他的悲愤的心情：

我们曾经挥舞着宝剑上阵，
我们曾经进行拚死的斗争。
激烈战斗的日子
已无踪迹可寻，
我们从那时幸存至今，
事过境迁，
空剩下耳边传闻。

舒柏特的一生，是备受剥削和折磨的一生，是坎坷潦倒的一生。他为了摆脱小学教师的职务，专心从事作曲，不惜和父亲闹翻，离家出走，忍受饥寒交迫的生活。他穷得连作曲用的五线谱纸也买不起。当他和同样贫困的朋友迈尔霍弗住在一起时，两

人只能合穿一件外衣;迈尔霍弗白天出去上班,舒柏特只好长时间蜷缩在小屋子里作曲。像他这样在生时没有出名的作曲家,当时是出版商残酷剥削的对象。像《流浪者》这样现在举世闻名的歌曲,舒柏特当时只拿到两个古尔盾,而出版商在40年间,却用它赚到了2万7千古尔盾!但以表现苦痛的生活和压抑的情绪为特征的舒柏特的作品,并不局限于反映个人的遭遇,而是反映了他所处的整个时代、他所属的整个阶层的遭遇,是有深刻的社会意义的。现实和理想,痛苦和希望,是舒柏特的思想和创作中的一对矛盾。由于阶级和时代的局限,舒柏特没有能够找到解决矛盾的出路,他在作品中所表现的对光明和幸福的期望,是没有明确的政治目标的。但他既不是醉生梦死之徒,也没有陷于悲观消极。他是想要有所作为的。舒柏特并没有把表现痛苦作为个人的发泄。他认为:“悲痛使人的辨别能力敏锐起来,使人的精神坚强起来”。(1824年3月25日日记)“我的音乐作品是从我对音乐的理解和对痛苦的理解中产生的,而那些从痛苦中产生的作品,将为世人带来欢乐。”(1824年3月27日日记)他对痛苦的认识,的确是在不断地深化,这在他的创作中深刻地反映了出来。以交响曲为例:在1816年所作的《c小调交响曲》(“悲剧交响曲”)中,表现痛苦是比较表面的,表现对幸福生活的响往(集中在第二乐章)也是比较软弱的;1822年所作的《b小调交响曲》(世称“未完成交响曲”)虽然也反映悲剧性的现实生活,内容却要深刻得多,第一乐章的展开部表现了戏剧性的热情爆发,表现了英雄性形象和悲剧性形象之间的冲突,第二乐章也在呈示部的高潮显示了刚毅豪迈的气概;1828年所作的《C大调交响曲》又大大地前进了一步,从昂奋的第一乐章、倾诉般的第二乐章、活力充沛的第三乐章到气势磅礴的第四乐章,贯穿着一种发扬蹈厉的精神,在最后三个乐章中一再出现的同音反复的

四个强音，好像是一种战斗的号召，特别是第四乐章，充满了英勇豪迈的气概。《C 大调交响曲》是舒柏特创作的高峰，是在他死前 8 个月创作的。他死时不到 32 岁，如果他能享有天年，他的思想和创作一定还会有更大的发展。

失意的流浪汉，是舒柏特作品中的重要形象。两首《流浪者》、《流浪者对月抒怀》、《流浪者夜歌》等歌曲、《流浪者钢琴幻想曲》，以及声乐套曲《美丽的磨坊女郎》和《冬日旅行》，都是这一类题材的作品。在当时的奥地利，人们生活在故乡，却感到是举目无亲的异乡人。舒柏特的这些作品，反映了这种残酷的现实。但舒柏特笔下的流浪者，也是在发展的。1816 年，舒柏特写了一首题作《流浪者》的歌曲，描写一个"终年漂泊，郁郁寡欢"的异乡人，他自问自叹："在我眼中，阳光冷峭，花枝萎谢，生命衰老。空虚的声音对我说：我作客在天涯海角"。1822 年，舒柏特又写了一首钢琴幻想曲，其中的基本主题就是"在我眼中，阳光冷峭，……我作客在天涯海角"那一段旋律。但这个流浪汉已不是 6 年前的那个流浪汉了，基本主题的旋律与和声都起了变化，变得坚定浑厚。在主题的发展中，愈来愈热情奔放，雄健有力。这个主题和民间格调的进行曲、舞曲和生气蓬勃的赋格段有机地结合起来；"郁郁寡欢"的流浪者，现在变得坚强起来了。

歌曲是舒柏特有特殊成就的创作领域。他把歌曲艺术提高到新的水平，在这个领域里开辟了一个新的天地，后来的歌曲作家如舒曼、法朗茨、勃拉姆斯等人，都是他的继承者。舒柏特的《美丽的磨坊女郎》（作于 1823 年）和《冬日旅行》（作于 1827 年），是浪漫主义题材声乐套曲的典范，对舒曼和勃拉姆斯同类作品，产生着直接的影响。

在舒柏特的歌曲中，诗歌和音乐是紧密地结合起来的。为了有效地表达诗的内容和意境，舒柏特扩大了旋律与和声的表

现力，并提高了钢琴伴奏的作用。抒情的歌唱性旋律，在舒柏特的歌曲中占有重要地位，但除此以外，富于语言表现力的朗诵调也起着很大的作用。从早期歌曲《魔王》和 1819 年的《普罗米修斯》，到临死那年所作的《幻影》，可以看到舒柏特歌曲中朗诵调的几种不同类型。《魔王》是叙事性的，朗诵调模拟着不同人物（叙事者、父亲、孩子和魔王）的口气；《普罗米修斯》是戏剧性的，朗诵调表现了这个神话中的英雄人物对天神的强烈反抗精神；《幻影》则是一个流浪汉对着自己可怕的影子在说话的痛苦的独白。舒柏特常常用一些富于特征的音调表现各种强烈的情绪，如《魔王》中孩子三次惊呼父亲的音调，声乐套曲《美丽的磨坊女郎》中的疑问音调（出现在《早晨的问候》、《属于我》、《萎谢的花》各曲中）和哭泣音调（出现在《讨厌的颜色》中）。在和声方面，舒柏特常使用意外和弦、突然转调和色彩性的调性对比来加强音乐的表现力，获得动人的效果。

舒柏特歌曲中的钢琴伴奏，不仅对旋律起了衬托作用，而且是创造特定意境的有力手段。《魔王》中的马蹄声、《甘泪卿独坐纺车》中纺车旋转的形象，《鳟鱼》中鱼的游姿，以及贯穿在《美丽的磨坊女郎》中的小溪的形象，都是在伴奏中刻画出来的。但舒柏特并没有满足于外在的景物描写，在他的作品中，主人公对自然界的感受，常常是深入到性格中去的。《美丽的磨坊女郎》中的小溪，是主人公的伴侣和唯一的安慰者，并成为他的最后归宿之处。《冬日旅行》中的风中的旗、菩提树、霜雪和乌鸦，也和主人公的内心紧密联系，表现为他心中种种痛苦的联想。

舒柏特的歌曲和奥地利、德国的民间音乐有着血缘的关系。他的《野玫瑰》、《鳟鱼》、《菩提树》等歌曲，后来都成为广泛流传的民歌。用分节歌形式写成的民歌型歌曲，在舒柏特的创作中占着很大的比重。但是，分节歌这一起源于民间的歌曲形式，在

舒柏特的笔下有了很大的发展。他根据表达歌词内容的需要，用变奏和展开主题的手法，来丰富这一形式，《鳟鱼》和《菩提树》就是典型的例子。在《甘泪卿独坐纺车》(出自歌德的诗剧《浮士德》第一部)的各个分节中，音乐的变化发展是和歌词的结构紧密配合的。三大段歌词每段都以同样的四行开始，体现了这首诗的中心思想：

我的心儿不宁，
我的心儿苦闷，
我再也不能安闲，
我再也不能。

(郭沫若译诗)

舒柏特按照歌词的结构把这四行诗处理成“副歌”，每个分节的音乐换尾不换头，使这首特殊形式的分节歌含有回旋曲的因素。总之，在舒柏特的歌曲中，变化分节歌的写法是极为多样的。

歌曲是舒柏特音乐创作的重要领域，歌曲化的旋律、歌曲式的织体、歌曲性的音乐思维，在舒柏特的交响曲和室内乐创作中，也起着重要作用，并成为舒柏特以后浪漫主义音乐创作的重要艺术特征。

舒柏特在短短十几年的创作生涯中，写了遍及各种体裁的大量音乐作品，包括600多首歌曲、18部歌剧、歌唱剧和配剧音乐、10部交响曲、19首弦乐四重奏、22首钢琴奏鸣曲、4首小提琴奏鸣曲，以及许多其他作品。在1815年10月13日一天内，他就写了8首歌曲，这一年共写了144首歌曲。往往一个作品刚写完，就把它丢在一边(以后甚至完全忘记了它)，写其他作品去了。有些

人认为舒柏特是作起曲来不假思索、一挥而就的特殊天才，这是不正确的。舒柏特对待作曲是极其严肃认真的。他在音乐创作方面的成就，是和他的刻苦磨练分不开的。当他写好一个作品以后，常常因为感到不满而一再改写；连写3稿、4稿、5稿是常有的事。从已经发现的手稿来看，他的歌曲《魔王》一共写了4稿，《迷娘之歌》和《鳟鱼》都写了5稿，写2稿和3稿的就更多了。他的《未完成交响曲》虽然只有两乐章，如果把修改稿和初稿作一比较，可以发现，其中整整90小节已经彻底作了改写。舒柏特因自己没有正规地学过对位法，直到1828年，即生命的最后一年，还想跟音乐理论教师西蒙·塞希特(1788—1867)学对位法。这一年的11月12日，即舒柏特死前一星期，他已经11天没有吃东西，还在病床上强自撑持着阅读美国文学家库珀(1789—1851)的新作《最后一个莫希干人》，可见他的毅力之坚。

舒柏特的作品鲜明生动地反映了19世纪欧洲复辟时期的社会现实及内心感受，对我们是有认识意义和鉴赏价值的。他在音乐创作和表现手法上的革新和创造(本文因篇幅所限，未加论述)不仅在当时起了积极作用，在今天还很有借鉴意义。他在学习和创作上刻苦磨练的精神，也是值得我们取法的。

德沃夏克论舒柏特

〔捷〕A.德沃夏克

[译者按]德沃夏克这篇论舒柏特的文章,大约是1892—1895年间他在美国纽约任国家音乐学院院长时所写。译文根据1928年纽约"舒柏特百年祭总部"印发的"舒柏特周"打印文件译出,原文题作《德沃夏克论舒柏特专文摘要》。

对于德沃夏克来说,舒柏特和他是"萧条异代不同时",然而却是"风流儒雅亦吾师"。德沃夏克的创作和舒柏特有着血统关系;特别是他的早期作品,对舒柏特的心摹手追是很明显的。中期作品如《d小调弦乐四重奏》(作品34号)、《小步舞曲》(作品28号)、《苏格兰舞曲》(作品41号)等,也和舒柏特的同类作品一脉相承。《德沃夏克传》的作者奥塔卡·希渥莱克说:德沃夏克"是属于海顿和舒柏特那一类天才的。舒曼在提到舒柏特时曾说:舒柏特把自己的所见所闻全部写成了音乐;我们可以同样地说,德沃夏克一生的思想与感情都脱离不了音乐"。德沃夏克的这篇文章,是一个舒柏特的音乐上的知心人对舒柏特所作的评价,其中有一些精辟的见解,对研究舒柏特是很有参考价值的。

法朗兹·舒柏特只活了31岁,但在这短短的岁月里——更恰切地说,是在18年里——写了1100部作品。这事实本身就足够惊人的了,但当我们考虑到他的传记作者们所描述的生活条件时,就更加要使人惊讶不已。——他从早年起就过着贫穷困苦的生活,忍受着饥寒,买不起五线谱纸来记录他的灵感,直到最后被伤寒夺去他的生命时,只留给他的继承人约10块钱,

还不够偿付丧费——这也怪不得,因为在他晚年所作的有些甚至使许多出版商因此发了财的作品,在当时却最多只值两毛钱。

但他的名声与日俱增,到了下个世纪还要更盛于今天。鲁宾斯坦也许比任何人更为突出,不仅在他所认定的5个最大作曲家(巴赫、贝多芬、舒柏特、肖邦、格林卡)中包括了舒柏特,并且大声疾呼地说:"再说一次,再说一千次,巴赫、贝多芬和舒柏特是音乐的顶峰。"有人问我是否赞成这种说法。这种问题是难于回答的。我同意鲁宾斯坦把舒柏特放进最大作曲家之列,但我不同意他把莫扎特除外。舒柏特和莫扎特有许多共同之处。两人有同样细致优美的器乐色彩感。两人的旋律同样是不可遏制地自然倾泻出来的,两人的表现方法同样是本能地掌握的,两人对音乐艺术的各部门同样是多才多艺的。他们在惊人的多产方面也是相似的;但要使他们的作品受到人们的广泛鉴赏,则曾经存在过并且还存在着最大障碍之一。我年事愈长,就愈加信服这样的见解,认为作曲家像作家一样,大多数是凭冲动而过多地写作的。也有少数例外,如柏辽兹和肖邦,——此外,不要忘了瓦格纳,他的全部创造力凝聚在10部乐剧巨著中。如果罗西尼只写10部歌剧而不是40部,唐尼采蒂只写7部而不是70部,对他们的不朽和人类永久的美的享受,不是更为有利吗?就说巴赫吧,他的壮丽的康塔塔如果不是那么多(巴赫全集的开头34集收有160部康塔塔),就会使人有更好的鉴赏机会。然而与此同时,我们却又舍不得遗失其中的任何一部。

舒柏特致力于音乐的每一种形式:我已说过,他像莫扎特一样多才多艺,两人有许多相似之处。但两位大师在一个方面是迥然不同的。莫扎特是歌剧的最大作曲家,而在这一方面,舒柏特却最为薄弱。舒柏特想凭写作歌剧来发挥他的才能,改善他的遭遇,他是在最倒霉的时候——当时维也纳是那样狂热地倾

慕罗西尼,连贝多芬也对写舞台作品感到败兴——作出这个打算的。舒柏特因屡遭挫折而懊丧;不错,在他最后卧病期间,据说又有写作歌剧的打算,虽然他的一切企图都遭到了失败。他总是运气不好,碰到的歌剧脚本无一例外都是不适当的。还有其他不幸的遭遇;但失败的主要原因在于,他的才能的性质是抒情性的,而不是戏剧性的,无论怎么说,不是能够适应剧场效果的。1854年李斯特在魏玛演出《阿尔封索与埃斯特列拉》①,只是受到礼貌上的欢迎;李斯特自己也承认,它的演出必须看作仅仅是一种礼遇、一种体现历史公正的成功。他注意到一个奇怪的事实:舒柏特在他的歌曲中写出了具有诗情画意的伴奏,而这部歌剧中的乐器却处于如此从属的地位,看来只是把钢琴伴奏改编为乐队而已。同时,李斯特又非常公正地说,舒柏特在歌曲中,显示出诗歌和音乐可以达到如此紧密的结合,且其热情奔放的音调可以用来加强情绪,这就对歌剧的进步产生了间接的影响。我们也不应当忽视,这些歌剧中有不少绚丽的旋律,可以使我们在家中或在音乐厅中得到美的享受。这些旋律由于在风格上太抒情而对歌剧会有妨碍;它们还缺乏装饰性的华彩和戏剧性的笔触,而罗西尼就是凭借这些暂时得到成功的,哪怕歌剧脚本很糟,真正的戏剧才能也不如舒柏特,舒柏特曾在某些歌曲如《魔王》特别是《幻影》中显示了这种才能,这些歌曲中的和弦和转调,像《洛恩格林》奥尔特鲁德场面中神奇的和声一样感动我们。

舒柏特的室内乐,特别是他的弦乐四重奏和钢琴、小提琴、大提琴三重奏,应该放进全部音乐文献中这一类别的最优秀作品之列。在四重奏中,我认为d小调是最有创造性和最重要的一首,a小调是最迷人的一首。舒柏特不想赋予他的室内乐以乐队的性格,但他获得了美丽的音色效果的奇妙变化。在这里,

也像在其他作品中一样，旋律的涌现是天然的、川流不息的、欲罢不能的，常常变得过分累赘。舒柏特像肖邦和罗西尼一样，常常显示出一种才能，写出旋律来即使离开了自然地伴随着它和丰富它的和声，还是十分迷人。但他的同时代人责备他忽视多声部的技术，即把几个旋律交织为复调织体的技术。由于这种责备，同时由于他后来研究了亨德尔的总谱，他在死前不久定下了跟塞希特②上对位课的计划。他忽略了对位法的学习是无疑的。但也不能说，这种学习会在实质上改变他的风格。像他这样从一开始就极富于个性的人，是不会经受多大变化的，舒柏特不像贝多芬和瓦格纳那样，年龄一大，就明显地失去了早年的风格。此外，舒柏特并不真正需要学习复调技术。他的室内乐像他的交响曲一样，我们常常可以在其中找到优美的复调写作的范例，——例如，C 大调五重奏和 d 小调四重奏的行板乐章，——他的多声部写作不同于巴赫和贝多芬，但相形之下，却毫无逊色。门德尔松在多声方面的造诣，无疑是高出舒柏特的，但以室内乐来说，我宁取舒柏特，而不取门德尔松。

对于舒柏特的交响曲，我也是热情赞赏者，我毫不犹豫地认为它们仅次于贝多芬的作品，远远在门德尔松之上，也在舒曼之上。门德尔松具有一些莫扎特的配器法天才和形式方面的才华，但他的许多作品，已被证明是昙花一现的东西。舒曼最好的作品是他的歌曲、室内乐和钢琴曲。他的交响曲也是巨著，但并不总是真正乐队化的；似乎是形式妨碍了他，乐器法也并不常常能令人满足。舒柏特一向不是这样。他有时写得比较粗心，常常太累赘，但在表现方法上从来没有什么过错，而掌握形式也是妙手天成的。和声与转调的独创性、对乐队色彩的天赋才能，也没有人能超过舒柏特；里曼博士公正地断言，在使用和声方面，舒曼和李斯特都是舒柏特的继承人；勃拉姆斯也是，他对舒柏特

的热情是人所共知的，他也许感觉到舒柏特的影响；至于我自己，我衷心感谢他给我以极大的教益。

刚才说过舒柏特掌握起形式来是妙手天成。他的早期交响曲可为例证，其中5部是在20岁以前写的，我对它们愈加深入研究，就愈为感到惊奇。其中显然有海顿和莫扎特的影响，但在旋律的特色中、在和声的进行中、在配器的许多绝妙笔触中，可以明明白白地看出舒柏特的音乐个性。他在后期交响曲中变得愈来愈个性化、愈来愈富于独创性。海顿和莫扎特的影响，在他的早期作品中是很明显的，但后来渐趋消失，而与他的同时代人贝多芬，则一开始就很少有共同之处。不过，低音部精力充沛和旋律化的流畅进行像贝多芬；这种低音部在他的早期交响曲中就已存在。他的《未完成交响曲》和C大调交响曲，是音乐文库中无比卓越的贡献，新颖而富于独创性，每一小节都是舒柏特自己的。其中最有特色的也许是俯拾皆是的歌曲式旋律。他把歌曲用进了交响曲，并移植得如此巧妙，舒曼不禁要说这些乐队声部类似人声了。

虽然这两部作品毫无疑问是舒柏特最好的交响曲，可惜被认为在我们音乐会节目中值得占一席之地的只有这两部交响曲。去冬我和我的乐队学生在国家音乐学院把C大调第六交响曲和降B大调第五交响曲演奏了不下12次；他们在演奏中与我分享愉快，马上意识到作品的非凡的美。

不久前我以极大的快慰和感激之情得知魏恩加特纳先生在柏林演出了降B大调交响曲，他是有勇气把这部青年气概的作品列为演奏节目的少数指挥家之一。舒柏特的第四也是一部佳作。它取名《悲剧交响曲》，是19岁时写的，大约比《魔王》后出一年。使人惊奇的是，这么年轻就有表达如此深刻的悲怆情绪的能力。在慢乐章中，有些和弦明显地使人想起特里斯坦的痛

苦语言;舒柏特预示瓦格纳的和声,并不是仅此一处。虽然格鲁克和莫扎特是上述乐队效果的一定程度上的先行者,舒柏特却是实际上的首先使用者之一——这就是,应用铜管乐器不是为了喧闹,而要求演奏得很轻柔,从而获得丰满、温暖的音色;瓦格纳和其他现代作曲家许多最漂亮的乐队色彩就是从这里来的。

C 大调交响曲色彩的丰富和多变化是惊人的。这是一部总是能够迷人、总是听来感到新颖的作品。它具有四方汇合的云层中经常有阳光透过的效果。它像舒柏特的大多数作品一样,可以作为汉斯·里希特博士有一次对我所说的一段真实不虚的话的例证——他说,大师们的才华,在他们的慢板乐章中显示得最为确切无误、最为讨人欢喜。从我个人来说,我喜欢《未完成交响曲》甚至超过 C 大调交响曲;它避免了累赘的毛病,至于内在的美,就更不用说了。

在大多数作品中,舒柏特的旋律、节奏、转调和配器是无与伦比的,但从形式方面来看,最有创造性的是他的歌曲和钢琴小曲。在交响曲、室内乐、歌剧和宗教作品中,他以古典音乐为楷模;但在歌曲、"音乐瞬间"和"即兴曲"中,他是彻头彻尾的浪漫主义者。他还写了至少 24 部钢琴两手和四手奏鸣曲,都以古典奏鸣曲为楷模,甚至在最后 3 首奏鸣曲中也可以找到贝多芬的风格影响;而在歌曲和钢琴小曲中,则即使是早期作品,也并没有显示出这种影响。试看他在 18 岁时所写的《魔王》和在 19 岁时所写的《流浪者》,每一小节都是舒柏特的,而同一时期的钢琴奏鸣曲和交响曲,则模仿性要多得多,个性要少得多。毫无疑问,理由之一就是,正因为写抒情小诗比写长篇史诗容易,因此对于一个青年作曲家来说,写短小形式的作品比写精致的奏鸣曲和交响曲容易有独创性;我们必须记住,舒柏特死时只有 31 岁。

但还有另一理由。浪漫乐派倾向于短小的形式,韦伯虽然起了指路的作用,为浪漫派所崇尚而加以培植的钢琴小曲创造典范一事,主要应该归功于舒柏特。他的"音乐瞬间"是无与伦比的,可以说在第3首《即兴曲》(作品90号)中包含着门德尔松全部"无词歌"的胚胎。舒曼认为舒柏特的风格比贝多芬的风格在语言上更为钢琴化,对于这些小曲来说,这大概是正确的。但不能说舒柏特或舒曼在这方面等于巴赫或肖邦,这些作曲家都曾写过最钢琴语言化的作品。我不能同意舒曼有些贬低舒柏特最后几首奏鸣曲的话(他说了"更单纯的创造"、"自动抛弃华美新颖"的话,并以此和舒柏特最后的疾病联系起来)。我不想说舒柏特所有这些奏鸣曲是他的杰作,但我极为赞赏其中的一部分,特别是最后一首降B大调奏鸣曲,其中包含着绝妙的升c小调行板。从全部奏鸣曲来看,我只能说我喜欢它们甚至超过他的钢琴小曲。但在音乐会上却从来没有人演奏过它们。

正像"即兴曲"和"音乐瞬间"是大量浪漫派小曲的源泉一样,舒柏特动人的圆舞曲,一方面是兰纳和施特劳斯的舞曲,另一方面是肖邦的圆舞曲的前驱。舒柏特舞曲的数量是惊人的;它们的原作都很动人,李斯特把其中若干首为音乐厅演出作了出色的改编。在这个微不足道的天体上,历史学家们是难于对舒柏特的创造性和影响作出充分的估价的。

在舒柏特的钢琴作品中,也许比在其他作品中更有一种斯拉夫的特点,他是惹人注意地把这种特点带进专业音乐的第一人,这特点就是大小调在同一乐段内奇特地互相交替。他的作品中的斯拉夫或匈牙利特点并不仅止于此。当他居住在匈牙利时,他曾融合民族旋律和节奏特点,并把它们纳入他的作品中去,这就成为使匈牙利旋律变成欧洲音乐会音乐组成部分的李斯特、勃拉姆斯等人的先行者。今天的作曲家曾经并将继续从

斯拉夫音乐包括它的匈牙利、俄罗斯、波希米亚和波兰变种的丰富宝库中吸取许多新颖动人的东西到他们的作品中去。这事是无可非议的,因为如果诗人和画家可以根据民族传说、歌曲和逸事创作出许多优秀作品来,为什么音乐家就不能这样做呢?舒柏特是首开其端的人物之一。

舒柏特一生最幸运的事情,也许就是他和著名男高音歌手福格尔[④]的相识和友谊。这是他的朋友们为了他的歌曲能够得益于这位歌手的艺术表演而审慎地促成的。福格尔最初托词“厌倦于音乐”,对他的谦逊的青年伴奏者的歌曲有些漫不经心;但他马上就对它们发生了兴趣,接着更满怀着真正的热情。结果是,这些歌曲渐渐成为维也纳社会圈子里耳熟能详的东西。舒柏特自己只是用“作曲家的嗓子”唱着这些歌,但他不失为一个出色的伴奏者。他在给他父母的一封信中写道:“有些人一本正经地对我说,在我手指的摆布下,键盘变成了歌声,如果真是这样,我是多么高兴哟。”这些他去世前三年写的字句,表明了他的虚怀若谷。约瑟夫·凡·斯保恩(J.v.Spaun)在最近出版的回忆录中说,当福格尔和舒柏特在维也纳晚会上一同演出时,妇女们挤到男高音歌手的身边,给他捧场,而完全置作曲家于不顾。但舒柏特并不为此感到难堪和妒忌,心里确实非常高兴。赞扬使他感到忸怩不安,据说有一次他曾为此而从后门悄悄地逃走。

维也纳人做梦也没有想到当时舒柏特和福格尔为他们演唱的歌曲会在音乐中开创一个新时代。在歌曲(Lied)领域中,舒柏特不仅在时间上是第一人,而且没有人能够超过他。不错,海顿、莫扎特和贝多芬写过一些歌曲,但只是随便写的,而且没有在其中充分显示他们的才华和个性。舒柏特开创了歌曲的新时代,像巴赫对于钢琴、海顿对于乐队一样。其他一切歌曲作者都追随着他的足迹,都是他的学生;他的丰富的歌曲宝库作为一个

传统，为舒曼、法朗兹和勃拉姆斯等大师的优美的歌曲所师宗。根据我的鉴赏，舒柏特以后最好的歌曲是勃拉姆斯的《马格隆内之歌》[5]；但我同意评论家埃雷尔特有一次告诉我的意见，他认为法朗兹在他的歌曲中使诗歌和音乐保持平衡，达到了最完美的境地。

在舒柏特最优秀的歌曲中，诗歌和音乐保持着同样的平衡，幸运的是，福格尔是像斯保恩所说的艺术家，他"唱歌唱得不仅在音乐上而且还在诗歌上使他的听众发生兴趣"，能做到这样的歌手并不多。在缺乏能够在这一点上效法福格尔的歌手时，李斯特为这些歌曲所作的钢琴改编曲是可取的，他以此大大加速了它们的流传。但要听真正的舒柏特，必须要有人声，也要有歌词，从而我们可以注意到诗歌和音乐是怎样紧密结合起来的，旋律音调和诗歌是怎样配合得天衣无缝的。在这方面，舒柏特比他的先辈们大大地跨前了一步。他几乎像瓦格纳一样反对字句反复；他用转调造成强有力的感情效果，也像瓦格纳，特别是在他的后期歌曲中。

舒柏特的旋律的泉水，实在流得太酣畅自如了，因此有时往往把出色的音乐浪费在拙劣的歌词上，例如他的歌剧和某些歌曲就是这样。但通常优秀的诗歌，总是能从他的创造性想象力中诱发出优美的音乐来。他的多产是惊人的。据说他在同一天内写作歌曲多至 8 首，同一年（1816 年）内多至 99 首[6]，他的全部歌曲超过 600 首。现在他的优秀歌曲已经家喻户晓，并已引起了广泛的探讨，对它们已很难发表新的意见。

只有一点可以提出来引起大家的注意：舒柏特写歌曲时一开始就能把我们引进他的主题的诗的气氛中去。这种天才的笔触，可以《摇琴者》为例，这是一个饭碗常空的穷苦手摇风琴演奏者的凄惨故事，舒柏特用悲伤的音乐用从头到尾贯穿在伴奏中

的阴郁、单调的音型，赢得我们对这个穷苦艺人的悲惨遭遇的同情，整个情景始终生动地展示在我们眼前。在舒柏特以前，没有一个歌曲作家想到过这样的效果；他开创了这条道路后，别人才如饥似渴地跟随着他的足迹前进。

钱仁康译

注：

① 舒柏特的歌剧《阿尔封索与埃斯特列拉》是 1821—1822 年间根据索柏(Schober)的脚本创作的。舒柏特在世时，这部歌剧没有能够演出，直到 1854 年 6 月 24 日才在魏玛初次上演。——译注，下同。

② 西蒙·塞希特(1788—1867)：奥地利音乐理论家、教师兼作曲家。舒柏特晚年决定从他学习对位法，就在这时，染上了致命的疾病。

③ 汉斯·里希特(Hans Richter，1808—1879)：匈牙利出生的德国音乐家、(瓦格纳)歌剧指挥家。

④ 约翰·米迦勒·福格尔(J.M.Vogl，1768—1840)：奥地利男中音(德沃夏克说是男高音)歌手，舒柏特是通过友人索柏和他相识的。

⑤ 勃拉姆斯的《马格隆内之歌》作于 1861 至 1868 年间，是根据德国诗人路德维希·提克(L.Tieck，1773—1853)的诗所作的 15 首歌曲，分为 5 组。马格隆内是法国民间故事中的女主角。

⑥ 舒柏特在 1815 年 10 月 13 日一天中写了 8 首歌曲，这一年共写了 144 首。根据现有的资料，舒柏特写作歌曲最多的一年是 1815 年，其次才是 1816 年；就是在 1816 年，也写了 100 多首。德沃夏克所举的数字，是以当时已发现的资料为依据的。

门德尔松与歌德

十 年 交 往

1809 年，当德国诗人歌德 60 初度时，作曲家门德尔松才呱呱堕地。两位文化巨人的年龄相差一个“甲子”，后来却结成了“忘年之交”。作为他们之间媒介的，是歌德的朋友、门德尔松的作曲老师采尔特。

1821 年 11 月，采尔特带了他的学生到魏玛访问歌德，在老诗人的家里住了 16 天。12 岁的门德尔松为 72 岁的歌德演奏各家各派的音乐，并为他作了解说，让他注意到这些音乐的显著特征。歌德称之为“每日音乐课”，说“他从巴赫时期开始，使海顿、莫扎特、格鲁克在我面前复活起来，并使我对现代大师们有一个明确的概念。”从 1821 年到 1830 年，门德尔松 5 次到魏玛访问歌德。门德尔松和歌德之间的联系，使他的创作活动和德国古典文学结下了不解之缘，对于这个少年作曲家来说，是有重要意义的。

1825 年 5 月，门德尔松跟着父亲从巴黎回国，到魏玛作了第三次短期访问。门德尔松把他的新作《b 小调钢琴四重奏》(作品 3)弹给歌德听，并把这个作品题献给诗人，得到了诗人的欢心。对于一个 16 岁的少年来说，这是一个惊人的作品，比起前面两首钢琴四重奏(作品 1 和 2)来，大大地跨前了一步。特

别是其中的谐谑曲，即使他没有写过别的任何作品，单单这个独创一格的乐章，已经可以在谐谑曲的创作史上写上一笔了。歌德写了一首称颂天才的诗，以酬答门德尔松：

当天才拥有智慧的时候，
道德是不会过时的。
能够把真正的快乐带给世人的人，
用不到害怕时间的作用；
天才，你能表示赞赏吗？
请把你的赞赏给予我们，
让我们赋予她以新的生命。

有一次门德尔松刚到魏玛，歌德就打开钢琴说："来吧，为我唤醒身披彩翼而沉睡已久的灵魂吧。你是我的大卫。如果我有情绪不好的时候，就请用你的演奏来驱除我的恶梦吧。但你可以放心，我决不会像扫罗对待大卫那样用长矛来刺你。"歌德这段风趣的话，用了一个《旧约全书》里的《圣经》故事：以色列国王大卫幼年时，为国王扫罗演奏竖琴，以优美的音乐博得扫罗的欢心。后来大卫在战场上打败非利士人，并击杀非利士勇士歌利亚，引起扫罗的妒忌。扫罗屡次图谋加害于大卫，但都未能得逞。

1830 年 5 月，门德尔松旅行莱比锡和瑙姆堡，于 20 日到达魏玛，他为歌德演奏了自己的作品、巴赫和韦伯的作品，以及贝多芬的第五交响曲，过着他称为"狂热的"亲密友谊的 14 天生活。6 月 3 日，他向歌德作最后一次告别。两年后诗人就与世长辞。

翰墨因缘

青少年时代的门德尔松和晚年的歌德“以文会友”，传为佳话。门德尔松为歌德开了音乐欣赏课，歌德也在文学方面耳提面命，使门德尔松获益非浅。门德尔松对歌德许多情辞并茂、寓意深远的诗篇，更是心摹手追，成为他的创作的重要源泉。

在1825年10月完成的弦乐八重奏（作品20）中，门德尔松成熟的创作个性初见端倪，他向姐姐方尼透露，他为谐谑曲所选的题句，是《浮士德》第21场《瓦尔普吉斯之夜梦》的最后4行：

朝云已上雾环生，
漠漠空中天启明。
芦叶弄风声飒飒，
一场虚幻渺无形。

（郭沫若译）

音乐轻描淡写，结尾时小提琴轻轻上行到最高音G，仅仅伴以顿音和弦，暗示“一场虚幻渺无形”。

1828年，门德尔松根据歌德的《诗歌集》中两首小诗写作序曲《大海的寂静和幸运的航海》（作品27）。第一首诗描写大海在风平浪静时的沉寂：

水中一片深沉的寂静，
大海动也不动地安眠，
船夫忧虑地抬起眼睛，
四周尽是平坦的水面。

到处都没有风的迹象，
死一般沉寂，多么怕人！
在那辽阔无际的远方，
也看不到波涛在翻滚。

（钱春绮译）

第二首描写风浪在运动中的冲击力量：

大雾已消散，
天空已放晴，
风神解开了，
慎重的绳子。
风呼呼地吹，
船夫在起劲。
赶快！赶快！
乘风破浪，
远岸在眼前，
已看到陆地！

（钱春绮译）

1814至1815年间，贝多芬曾把这两首诗写成合唱与乐队曲（作品112）。现在，门德尔松用纯器乐作品来表现歌德的诗意，是他对这两首小诗心领神会之后，欲罢不能而作的。据他的姐姐方尼说，门德尔松故意避免采用慢板引子加快板序曲的传统形式，而写成了遥遥相对的两幅图画。门德尔松此曲和歌德的诗一样，并没有把大海的一静一动看作单纯的自然现象，而是在描写自然力量的同时，隐喻着人类的处世态度：把冷眼旁观者

自暴自弃的惰性和积极参与生活者生生不息的动力形成了鲜明的对比。

1832年歌德还在世时,门德尔松把他的叙事诗《第一次瓦尔普吉斯之夜》写成了一部康塔塔。瓦尔普吉斯之夜是在德国传道的英国圣女瓦尔普加的节日。古代德国凯尔特族的异教徒(基督徒眼中的魔男妖女)在5月1日的前夜,要在哈尔茨山绝顶布罗肯峰聚会,狂饮喧舞,庆祝这个节日。歌德的这首叙事诗和诗剧《浮士德》第一部的《瓦尔普吉斯之夜》,都描述了这一古老的民间习俗。歌德听了门德尔松要为这首叙事诗作曲的意愿后说:"从真正的意义上说,这首诗的创作意图是高度象征性的。在世界历史进程中经常要重复出现的,是古老的、已经确立的、经过考验的和被重新肯定的事物,因新的观念的出现而受到检查、扰乱和压迫,即使不被破坏,至少也会完全受到抑制和阻挡。"《第一次瓦尔普吉斯之夜》描述异教徒恪遵古代遗风,不顾基督徒的监守和阻拦,冒险上山去赴节日的聚会,中心思想就是写两种信仰之间的冲突。门德尔松完全忠于歌德的解释,他在康塔塔中着重描写了异教徒热烈的欢歌狂舞,终于驱散了顽固地怀着宗教偏见的敌手,排除了对他们自古相传的风俗生活的威胁和障碍。

除了以上3部作品外,门德尔松还把歌德的其他14首诗,写成了合唱和独唱歌曲。他的钢琴曲《猎歌》(49首"无词歌"之一),据说也是根据歌德《诗歌集》中的一首诗(《猎人的晚歌》)写成的。

肖 邦 述 评

从1700—1721年沙皇彼得一世为了和瑞典争夺波罗的海霸权而发动北方战争开始，俄国军队就不断占领首当沙俄西进要冲的波兰领土。当1789年法国资产阶级大革命震撼欧洲，革命思想很快传播到波兰时，俄国女皇叶卡特琳娜更迫不及待地和普鲁士国王腓特烈·威廉二世狼狈为奸，联合起来镇压"维斯杜拉河的雅各宾派。"经过1772、1793、1795年的三次瓜分和1814年维也纳会议的分赃，波兰领土的十之八九为沙俄所并吞。19世纪的波兰，是处于沙俄残暴统治下的"遍地血腥，任人宰割的极端不幸的波兰"。[①]但是，波兰人民并没有屈服在沙俄的铁蹄下，武装起义不断发生，民族解放运动风起云涌。这一运动促进了波兰人民爱国热情的高涨和民族文化的蓬勃发展。波兰音乐家肖邦(1810—1849)，正是在波兰民族解放运动和民族文化运动的思想影响下成长起来，并以他的大量作品表现出祖国人民的炽烈的爱国主义思想感情和对于沙皇俄国残暴统治的强烈反抗。正如德国音乐家舒曼曾经说过的那样："如果北方的专制君王(指沙皇)知道在肖邦的作品中，在他的马祖卡的朴素的旋律中有一个多么危险的敌人在威胁着沙皇，他会禁止肖邦的音乐的。肖邦的作品是埋藏在花丛中的大炮。"

肖邦出生于华沙郊外一个市民知识分子家庭。父亲尼古拉斯曾经参加过1794年的克拉科夫民族起义和布拉格战斗。肖邦自幼就对这次起义的领导者柯斯秋什科极为崇敬。青年时代

的肖邦，在思想上深受以密茨凯维支为代表的革命民主主义者的影响；在肖邦1841年给丰塔那的一封信中，他称赞他们是“一些有坚强头脑”的人[②]。当时肖邦所交往的朋友中，诗人维特维茨基、文艺评论家莫赫纳茨基、作曲家和钢琴家丰塔那、医生马图申斯基等，后来都参加了1830—1831年的起义。肖邦和维特维茨基有较深的友谊，肖邦所作的19首歌曲中，有10首采用了维特维茨基的歌词。维特维茨基曾在1831年的一封信中，鼓励肖邦“作为一位波兰的民族作曲家……要经常记住民族性，民族性，最后还是民族性”；“当祖国已到生死关头的时候，……不要忘记了你的前途”，要“深造你的艺术，……使你的家庭和祖国引以为荣，并感到自豪”。波兰爱国作家和政治家斯塔西茨也是肖邦所崇敬的人物。斯塔西茨坚持爱国党的进步立场，主张废除农奴制度，保障农民权利，支持中、小贵族反对豪富们的寡头政治的斗争。他死于1826年，他的葬礼成为波兰爱国者的一次示威游行。16岁的肖邦参加了这次葬礼之后，曾在写给比亚洛勃洛茨基的信中谈到自己参加葬礼的心情，并以能“得到一小块铺在棺材上的丧纱作为纪念”为荣[③]。

肖邦从小就喜爱波兰的民间歌曲和民族音乐。在老师爱尔斯涅尔和朋友们的鼓励下，他立志以创造波兰民族音乐为己任。他在1831年致好友沃伊切霍夫斯基的信中说：“我是多么希望了解和掌握我们民族音乐中的思想感情啊！”1833或1834年的一个晚上，匈牙利音乐家李斯特和德国钢琴家希勒同肖邦在巴黎聚会，热烈地争论着民族音乐问题。李斯特和希勒都不同意肖邦的见解——认为只有在波兰的泥土上长大的人，才能心领神会地理解波兰的民族音乐。三人都同意轮流在钢琴上即兴演奏波兰民族英雄杨·亨利克·东布罗夫斯基将军(1755—1818)部下的志愿兵所唱的爱国歌曲——被称为“东布罗夫斯基的马祖

列克”（“马祖列克”是一种三拍子的波兰民间舞曲）的《波兰不会亡》。李斯特首先演奏，接着是希勒。两人对这首波兰爱国歌曲的解释各有千秋。最后肖邦演奏。李斯特和希勒听了以后，都心悦诚服地承认他们没有能够像肖邦那样掌握这首歌的真正的精神。这就是波兰爱国者在历次反对沙俄奴役的示威游行中，在历次争取民族解放的武装起义中经常演唱的一首歌，后来成了波兰的国歌。肖邦当时怎样演奏这首爱国歌曲，我们已无法知道。但波兰诗人密茨凯维支在他的散文史诗《塔杜施先生》最后一章中所写旅店主人杨介尔在犹太琴上演奏这首歌的激动人心的情景，至今读来，还是十分感人的：

> “他们又站直了，因为这一位乐师又奏着更强更高的调子；他变换了拍子，奏出颇与以前不同的声音。他又向下望着，眼睛测量了一下弦线；他就联合了双手，两把槌子一下子击下去：这一击是如此美妙，如此有力，弦线居然发出了军号声，在这军号声中，一曲名歌，一曲凯旋的行军曲高唱入云：‘波兰不会亡；前进，东布罗夫斯基，到波兰去！’大家一齐鼓掌，大家同声高呼：‘前进，东布罗夫斯基！’”

处于沙俄奴役下的波兰人民，经受着残酷的政治压迫、民族歧视和经济剥削。流亡国外，成为数以千计的参加过起义的军民和不愿在沙俄统治下过着屈辱生活的诗人、作家、音乐家的共同命运。1830 年 11 月 2 日，肖邦也带着朋友们送给他的装满祖国泥土的银杯，离开了苦难的波兰，去国外旅行。他和好友沃伊切霍夫斯基相约在卡里什会合，结伴前往布累斯拉夫、德累斯顿、布拉格和维也纳。肖邦离国的时候，正是一次新的民族起义“山雨欲来风满楼”的时候。就在离国的前夕，他用维特维茨基

的歌词写了歌曲《战士》，表达了爱国的热情：

例232

肖邦在维也纳听到11月29日华沙起义的消息。沃伊切霍夫斯基决定立即回国去参加从沙俄统治下解放波兰的武装斗争。肖邦也要同行，由于沃伊切霍夫斯基的苦劝，才留在维也纳（传说在沃伊切霍夫斯基出发后，肖邦曾雇了一辆马车去追赶而没有赶上，但这似乎是不可信的）。但他头脑中彻夜萦回着对祖国的焦虑和作为一个波兰人应尽的职责。他在1830年12月

26日给杨·马图申斯基的信中写道:“如果我能够做到的话,在激昂沸腾的热情鼓舞下,我要把杨的部队④所唱的那些战歌的情绪表达出来(哪怕表达出一部分也好)。这些歌曲至今还在多瑙河两岸飘荡着袅袅余音。”一个月后,肖邦又写信给老师爱尔斯涅尔说:“自从得知祖国 11 月 29 日事件的那天起,我心中只有一个念头——忧虑和怀念我的祖国和我亲爱的人。马尔法蒂先生枉费心机地企图向我说服:‘一切艺术家都是(或者应该是)世界主义者’。就算是这样吧,作为一个艺术家我还在摇篮里,而作为一个波兰人,我却已度过了 20 多个年头了。”

11 月 29 日的武装起义,经过一夜的战斗就解放了华沙。12 月 2 日波兰临时政府成立(肖邦的朋友莫赫纳茨基参加了临时政府),并通过决议,废黜尼古拉一世的波兰王位。但由于新政府的实权为大贵族所操纵,他们根本不想反抗沙俄,而采取了妥协投降的政策。特务、间谍和卖国贼的横行,更激起了群众的极大义愤(1831 年 8 月,华沙市民发动武装暴动,冲进监狱,绞死了一些间谍和被判叛国罪的军官)。肖邦曾用波尔的歌词写了歌曲《落叶》,最后一段歌词对这种令人痛心的事表示了极大的愤慨:

例233



同时,农民问题没有得到解决,也促使这次起义逐渐失去了农民的支持。凡此种种,都予沙俄占领者以可乘之机,导致了起义的失败。沙皇派出 12 万军队,携带 400 门大炮,镇压波兰的起义。1831 年 9 月 6 日,俄国元帅帕斯凯维奇统率沙俄军队进攻布拉

加区,接着又向华沙发动进攻,屠杀了成千上万的波兰士兵和平民后,于9月8日攻陷了华沙,恐怖气氛笼罩波兰全国。帕斯凯维奇因镇压起义有"功",被授予华沙公爵的头衔,拥有莫基列夫的庄园(肖邦轻蔑地称他为"莫基列夫的母狗。")。十一月起义以失败告终,但是它在牵制欧洲宪兵沙俄的兵力,促进欧洲革命运动的发展方面所起的作用,是不可磨灭的。革命导师马克思指出:"华沙的起义把欧洲从再一次的反雅各宾战争中拯救了出来。"⑤恩格斯也说:"这个起义把俄国牵制了整整一年;波兰就这样再次以自我牺牲拯救了欧洲的革命。"⑥

肖邦在从维也纳去巴黎途中,途经德国西南部的斯图加特时,听到了华沙陷落的噩耗。这对他不啻是晴天霹雳。他的愤懑、悲痛和焦急,是难于形容的。他在当时的日记中写道:

"……啊,上帝啊,你是存在的!存在而不给他们报应!你不管莫斯科的罪行,或者你自己就是莫斯科佬!我的可怜的父亲!我的高尚的父亲,可能他在挨饿,他也没有钱给母亲买面包,妹妹们也许遭受放肆的莫斯科败类的狂暴的蹂躏!帕斯凯维奇这条莫基列夫的母狗,占领了欧洲那些头等君主国的驻地!?莫斯科佬将成为世界的统治者?啊,父亲,这就是你晚年的乐趣!妈妈,多灾多难的、慈爱的妈妈,你比女儿活得时间长,就是为了看见莫斯科佬闯进来,践踏着她的尸骨折磨您吗!啊!波翁兹基〔肖邦的妹妹爱米里亚死于1827年,葬在华沙的波翁兹基墓地——引者注〕!他们会饶了她的坟墓吗?他们铁蹄所到之处,成千上万的死尸填满坟墓。他们放火烧城市!啊!为什么我连一个莫斯科佬都不能杀啊!唉!蒂图斯,蒂图斯!"〔蒂图斯是沃伊切霍夫斯基的名字。十一月起义爆发的消息传到维也

纳时,他曾力劝肖邦不要回波兰。——引者注]

在再也遏制不住的激情冲动下,肖邦写了《c小调练习曲》(作品10之12)、《a小调前奏曲》(作品28之2)和《d小调前奏曲》(作品28之24)⑦。

《c小调练习曲》世称"革命练习曲",是一支悲壮激昂的战歌。左手部分贯注着汹涌澎湃、势不可当的音流;右手部分用斩钉截铁般的音调,发出了愤怒的抗议和复仇的誓言。将近结束时,这个斩钉截铁般的音调忽然变成了一个问句:

例234



但回答这个问句的,是更加沉着、更加坚定的钢铁般的誓言。

《a小调前奏曲》显然表现了肖邦在极度悲痛中对祖国的深情怀念。左手部分奏出沉痛的、丧葬进行曲一般的节奏;右手所奏的旋律,是由一个核心音调发展而成的:

例235



这个核心音调在不同的调或音级上一连出现了四次。肖邦为了什么而这样一唱三叹呢?奥地利作曲家舒柏特的歌曲《流浪者》中的一句歌词(它的旋律与这个核心音调一模一样),可以作为这个核心音调的诠注:

例236



据肖邦的学生古特曼说,肖邦非常喜欢舒柏特的作品,肖邦的这个旋律,显然是受了舒柏特的影响。肖邦这时正是亡命国外、失

去了祖国的一个没有归宿的“流浪者”。对于他，“我亲爱的故乡”也就是“我亲爱的祖国”。当祖国噩耗传来，悲痛欲绝的时候，肖邦在其中倾注了多少对苦难祖国的思念啊！有一次，肖邦听古特曼演奏他(肖邦)的《E大调练习曲》(作品10之3)时，情不自禁地喊道：“啊，我的祖国！”在这首前奏曲中，肖邦同样倾注着对祖国的无限深情。

《d小调前奏曲》在音调和气质的某些方面，是接近于贝多芬的《热情奏鸣曲》第一乐章的。深沉而怀着期望的主题，通过在不同调(d小调——a小调——c小调——bD大调——d小调)上的流转，表现出不断增长的激情。在这里，音阶进行、琶音进行和平行三度的“走句”，同在肖邦离国以前的某些作品中有了不同的意义，——它们不再是华丽的、妩媚的装饰，而成为奔放的热情的流露。

1836年，肖邦写了《落叶》一歌，歌词用8句话来概括了“十一月起义”的过程：

冬天浴血奋战，
夏天硝烟迷漫，
秋天冷落萧条，
队伍一片零乱。
战争不再进行，
白白流血牺牲，
厮杀过的战场，
如今不见人影。

肖邦在伴奏中用了和声变奏(即重复旋律而变化它的和声)的手法，这在他的作品中原是常见的(如作品30之2《b小调马祖卡》

第33—48小节，作品17之1《降B大调马祖卡》第17—24小节，《f小调叙事曲》第84—99小节)；异乎寻常的是，肖邦在旋律中一连用了48个相同的音，来表达他无可排遣的悲愤和沉痛！

“十一月起义”的失败，对肖邦的冲击是多么强烈，它成了肖邦思想上和创作上的转折点。肖邦在离国以前的作品，在内容上偏于表现世态风俗和个人生活，在风格上则以流丽纤巧为主。在1831年以后，反对沙俄的奴役、渴望祖国的独立、缅想祖国的光荣历史、怀念苦难的故乡和亲人，成为肖邦作品的主题；悲壮激昂、热情洋溢的音乐语言，成为肖邦创作的主要特征。以波罗涅兹和马祖卡为例，这两种体裁在肖邦的创作中，原是从波兰民间舞曲的基础上发展起来的。肖邦在少年时期所写的波罗涅兹固不必说，就是1827—1829年间所写作品71的3首波罗涅兹，也还着眼于表现华丽的技巧，没有什么深刻的内容。30年代所作的波罗涅兹就大不相同了：在《降e小调波罗涅兹》(作品26之2，作于1834—1835年间)中，反抗压迫的怒吼和为国献身的热潮，交织成一首三拍子的战斗进行曲；《A大调波罗涅兹》(作品40之1，作于1838—1839年间)则再现了古代波兰卫国武士的英雄形象，因而被称为“军队波罗涅兹”；《降A大调波罗涅兹》(作品53，作于1842年，一说作于1836年，改作于1842年)也表现了热血沸腾的爱国热情。左手演奏“固定音型”的中间部分，描写战马奔驰，尘土飞扬，远处号角之声渐吹渐近，随之而来的是刀剑铿锵的战斗场面，音乐形象的鲜明，比起许多标题音乐来，有过之而无不及。关于A大调和降A大调《波罗涅兹》，曾产生过种种离奇的传说，它们并成为绘画的题材(如克维亚特科夫斯基的水彩画《肖邦之梦》和两幅以《按照肖邦的意思》为题的油画速写)，这决不是偶然的。马祖卡也是这样。肖邦写过许多世态风俗性质的马祖卡，而在30年代以后，则常在马祖卡中倾

注他的忧国之思。如升c小调(作品30之4和41之1)、升g小调(作品33之1)和a小调(作品59之1)《马祖卡》,都是献给苦难祖国的深情之作。

肖邦称自己是一个"地地道道的马祖尔人",说"我的钢琴只熟悉马祖卡",可见他不是把马祖卡看作一种单纯的民间舞曲,而是看作波兰民族和祖国的化身。因此他不止一次地在非马祖卡体裁的作品中采用马祖卡的节奏,来表达他对祖国的思念。《升f小调波罗涅兹》(作品44)便是一个典型的例子。这是一个悲壮激昂、气势磅礴的作品。在"山雨欲来风满楼"的引子之后,气势回荡的旋律不断盘旋而上,在严峻的节奏的配合下,谱写出一曲波澜壮阔的战歌。中间部分不断反复着同一个节奏型和同一个特强的主音,仿佛战鼓雷动,战马嘶鸣。肖邦曾在通信中指出,这首波罗涅兹的内容是和格罗霍夫的战斗相联系的。1831年2月20日,波兰起义军在华沙东郊维斯杜拉河右岸的格罗霍夫村抗击俄将迪比希统率的军队,予俄军以沉重的打击。肖邦在波兰起义军炽烈的爱国热情和顽强的战斗精神鼓舞下,写了这个作品。这首波罗涅兹的第二个中间部分,突然出现了一段马祖卡,其用意似乎难于理解,其实这正表现了肖邦在沙俄军队践踏波兰国土,残酷镇压波兰人民的起义的日子里,对祖国和故乡亲人的深切怀念。

肖邦的大型钢琴作品如谐谑曲、叙事曲、幻想曲、奏鸣曲,全部作于1831年以后,其中不乏热情洋溢的爱国诗篇,而《g小调叙事曲》、《f小调叙事曲》、《b小调谐谑曲》和《降b小调奏鸣曲》,流传尤为广泛。

肖邦亲自对德国作曲家舒曼说过,他的叙事曲是受密茨凯维支的某些诗的影响而写的。肖邦根据密茨凯维支的叙事诗《康拉德·华伦洛德》写《g小调叙事曲》之说,现已得到广泛的承

认。鲁迅先生在《摩罗诗力说》中介绍这篇叙事诗说："其诗取材古代，有英雄于败亡之余，谋复国仇，因伪降敌阵，渐为其长，得一举而复之。"说的是被日耳曼武士团俘虏的立陶宛少年康拉德·华伦洛德，长大后立志牺牲自己，为祖国报仇的故事。企图用这篇叙事诗的细节来解释《g 小调叙事曲》，虽未免牵强附会，但肖邦在诗的感染下，用叙事曲来体现其总的爱国思想，是非常可能的。《g 小调叙事曲》从怀想过去开始。主部(8——数字表示开始的小节，下同)仿佛拨动了弹弦乐器，在讲述一段发人深思的故事。连接部(40)从思虑重重变得心潮澎湃。副部(68)是从心底里浮现出来的幸福的回忆。结束部(82)则表现了一颗飞向祖国的心。在展开部(94)和再现部(166)中，主部和副部的主题一再变形，表现出发扬蹈厉、英勇威武的气概。在如火如荼的尾声(208)中，叙事曲的主人公发出了最后的祝愿以后，投入了决死的斗争。《f 小调叙事曲》也是一篇爱国的史诗。倾诉般的主部主题(8)在变奏发展中激荡着起伏的心潮。副部(84)是对苦难的祖国的祝福。从展开部(100)到再现部(135)，激昂的情绪一浪高于一浪，在尾声(211)之前达到了最高潮。音乐刻画了残酷镇压下的壮烈牺牲：

例237



这一表现手法，有些像贝多芬的《埃格蒙特序曲》。尾声则表现了前仆后继、百折不挠的斗争。

把 1831 年作为肖邦创作的截然的分界线，也是不合理的。

肖邦在30和40年代的某些作品中，还是或多或少地保留着早期创作中纤巧、华丽的风格。有些作品过于雕琢，从而损及内容的深度。肖邦从家庭和上层社会的社交生活中，接受了某些消极的影响。他的父亲从克拉科夫起义的失败中得出错误的教训，对波兰的解放事业缺乏信心，从而一心希望肖邦依附权贵，成名成家。这种思想，在稚小的肖邦身上打有烙印。30和40年代，正是欧洲民族民主革命运动高涨的年代，肖邦既未能亲身参加波兰的民族解放斗争，对七月王朝时期法国的民主革命运动，也抱着淡漠的态度。他在巴黎时期所写的某些作品，在一定程度上反映了法国上层社会悠闲、伤感、奢靡、浮华的气质。尽管如此，反对沙俄的奴役，热爱自己的祖国，仍然是肖邦创作的主导方面，对此应该予以充分肯定。正因为如此，肖邦和他的作品曾受到了革命导师列宁的重视。据俄罗斯钢琴家凯德洛夫的回忆，列宁在一次音乐会中曾非常感兴趣地听了肖邦的前奏曲。[⑧]1918年列宁签署的《教育人民委员部造型艺术局提交人民委员会建议在莫斯科市及俄罗斯苏维埃联邦社会主义共和国的其他城市修建纪念碑的人名单》中，就有肖邦的名字[⑨]。

十月革命胜利后，苏维埃政府根据列宁的建议，在1918年8月28日颁布法令，废除了沙皇政府与普鲁士、奥地利政府签订的关于瓜分波兰的一切条约，并承认“波兰人民独立和统一的不可否认的权利”。波兰人民经过百折不挠的斗争，在遭受了以沙俄为首的几个欧洲大国一百多年的奴役以后，终于在1918年11月建立了自己的独立国家。肖邦怀着炽烈的爱国热情，梦寐以求的愿望，终于实现了。从1939年9月1日开始的希特勒匪帮对波兰的突然袭击和血腥占领，也没有能够征服波兰人民。波兰人民为自由独立进行了艰苦卓绝的英勇斗争，终于1945年5月9日获得了全国解放。

肖邦离开这个世界已经120多年了，但对于全世界有正义感的人民来说，肖邦反对沙俄奴役，洋溢着爱国热情的作品，是不会失去其积极的现实意义的。

注：

① 恩格斯：《论波兰问题》的演说，见《马克思恩格斯选集》第1卷第297页。

② 见1841年9月11日肖邦给丰塔那的信。

③ 见1826年2月12日肖邦给杨·比亚洛勃洛茨基的信。

④ "杨"指波兰统帅(后为波兰国王)杨·索别斯基三世(1624—1696)，1683年，他的部队在维也纳城下大败土耳其人。

⑤ 马克思：《1867年1月24日在伦敦纪念波兰起义大会上的演说》，见《马克思恩格斯全集》第16卷第224页。

⑥ 恩格斯：《俄国沙皇政府的对外政策》，见《马克思恩格斯全集》第22卷第40页。

⑦ 也有人认为肖邦作品28的24首前奏曲，全部是1838年冬至1839年初在马约卡岛上写的。

⑧ 凯德洛夫：《红色笔记本中关于伊里奇的记载》，见《列宁论文学与艺术》第2卷第908页。

⑨ 见《列宁论文学与艺术》第2卷第803页。

肖邦——波兰的民族作曲家

〔波兰〕克·别干斯基

“肖邦对于波兰充满着热爱，要不是受民族感应的思想来到他的头脑中，他是不会写出一行音乐来的。”——爱德华·甘舍

音乐中的民族因素问题包含两个方面：属于历史、心理和美学性质的许多因素说明了第一方面，而这种性质所包含的各个因素引起了问题本身——音乐中民族因素的存在；第二方面是因一些特殊的手段而产生的，作曲家就是运用这些手段通过声音来表达他个人对世界的态度。对于决定一种特定的民族风格的准则，两者都是不可或缺的，本文就是企图说明这些因素在肖邦音乐中所起的作用。

在形形色色的现象中，历史背景是我们首先要考察的。失去独立，全国为三个强大的外国所瓜分，民族压迫——所有这些都是由这个国家的统治者所追求的毒辣而反动的政策所引起的——这就是18、19世纪之交波兰历史局面的概略。贵族和资产阶级进步人士对民族统一的共同感情和他们的有关活动造成了一种对现状的反抗，进步的“四年国会”(1788—92)[①]、科斯秋什科起义[②]、拿破仑的英雄史诗[③]、最后是十一月起义(1830年)[④]，这就是民族解放斗争的几个接连着的阶段，不幸波兰的爱国力量最后完全失败而瓜分者反而获得胜利。

在这样的情况下，一种新的哲学上的和艺术上的流派——浪漫主义，就在波兰发展起来，它很快地传布到艺术的各个领域，首先是文学，由于上述的历史局面，这一流派的特殊的波兰形式是具有重要意义的，和作为西欧浪漫主义特征的“人间苦痛”相对比，波兰的浪漫主义事实上更富于动力，而且更具有革命性。在波兰人的意识形态中，爱国主义是主导的因素，它以多种不同的方式表达出来：表现在民族解放斗争的思想中，或表现在对波兰过去时代（其时它还是一个独立国家）的歌颂中，或表现在对波兰农民生活的关怀中。所有这些因素都在同样程度上反映在艺术的内容和形式中，这是一个重要的事实，一种明明白白的事实，它证明了波兰的浪漫主义的进步性。试以民间艺术问题为例：在前一时期，即被称为感情主义的时期中，民间因素也贯穿在专业艺术中，但它们具有完全不同的性质。对于感情主义来说，地方色彩仅仅是一种托词，它构成了发生在完全不同的社会环境中的事件的背景氛围和场面。对于浪漫主义来说，民间艺术成为主题的一个重要源泉，它本身也提供了发展主题的方法。

我想在这个总的背景上，来描写一下波兰浪漫主义音乐的唯一代表人肖邦。

肖邦在波兰的政治和文化中心地华沙长大，很早就接触到对当时社会非常重要的问题。他生活在未来十一月起义的参加者的革命青年中，成为一个波兰解放运动的热烈拥护者。他对于浪漫主义的最早的先驱者并不是漠不关心的，比起陈旧而肤浅的感情主义来，浪漫主义使他更能信服。肖邦在乡间度过他的假期，他在乡间接触到波兰的民间艺术[⑤]。当 1830 年十一月起义前夕肖邦离开波兰时，他随身带着一个来自民间音乐的思想宝库，这个宝库一直支持他到生命的最后一刻，虽然这件事看

来是够惊人的。肖邦最后的作品《f 小调马祖卡》(作品第 68 号之 4)[⑥]正像他在国内写作的最早的作品[⑦]一样充满着波兰的精神,和他的祖国几乎完全没有接触这一点并没有涂抹掉他作品中的民族性,相反地,在他的艺术的成熟过程中,民间艺术和他的关系愈来愈密切,他终于成为第一个具有世界声誉的波兰民族作曲家,虽然他半生流亡国外。肖邦以一个流亡者的眼光看波兰,他生活在对自己青年时期的波兰的回忆中。他的最广义的祖国是一个伟大的理想,一处圣地,它永远不能因第二故乡法国而加以抛弃。他所以拒绝外国作曲家的影响,所以不变他的作品中的波兰性格,其原因就在于此。

让我们把观察到的东西作一归纳,它们可以使我们得出肖邦民族风格的准则。对于波兰过去的光荣的怀念使他在他的作品中引进了贵族的音调(波罗涅兹舞曲)。在许多特别富于戏剧性冲突的作品中表现出他对于自己所生活的时代的历史局面的态度(《革命练习曲》,作品第 10 号之 12;《b 小调谐谑曲》,作品第 20 号;《d 小调前奏曲》,作品第 28 号之 24)。肖邦从当时流行的浪漫气质出发的对于波兰乡村的兴趣,首先反映在作曲家的表现方法中(见于马祖卡和其他体裁)。

把我们引向题目的中心的第一个问题是他对于体裁的选择。大体上可以这样说,具有浪漫主义倾向的肖邦的作品,主要是以小型钢琴体裁为基础的,但这些体裁仅仅是向谐谑曲或叙事曲等宏伟的体裁发展的出发点。在绝大多数的情况下,肖邦用钢琴作为他的乐器。在肖邦的作品中,室内乐是非常少的,室内乐对于他只是一种偶而为之的体裁。在用乐队伴奏的作品中,他在配器上显得无能,但从结构上看来,这些作品依然是卓越的钢琴曲(协奏曲)。只要粗略地看一看肖邦所用的手法,就可以清楚地看出他对于一种非常主观的表现形式的偏爱,这种

表现形式对浪漫派音乐是十分典型的。由此看来,作曲家对于像歌剧那样宏伟的作品的态度,是非常清楚的。以古典学派继承者爱尔斯涅和库尔平斯基为首的华沙音乐界多年来一直想劝说肖邦创作一部民族歌剧。但作曲家并没有完成他的同时代人所要求于他去完成的"历史"使命。他也不追随标题音乐的路线;他的所有的作品都只有关于音乐体裁方面的题目,肖邦在他的私人通信中谈到了出现在他的波罗涅兹舞曲中的某些标题因素。我们知道,升 f 小调波罗涅兹(作品第 44 号)是和格罗霍夫的战役相联系的,而降 A 大调波罗涅兹(作品第 53 号)则是描写索别斯基[8]的轻骑兵。

肖邦的波罗涅兹的性格也许最出色地反映了他的作品和浪漫主义以前的时期的联系,它们可以说是这个时期的最高成就。让我们来看看这一体裁的起源:波罗涅兹起源于一种称为"行列行进舞"(Chodzony)的非常古老的波兰民间舞,它到了某一时期变更了它的阶级性,成为一种典型的贵族舞。"波罗涅兹"的名称不是在波兰产生,而大概是巴罗克时期[9]的德国作曲家所创的,改变了这一舞曲的基本节拍节奏特征的,也就是他们。这里不想探索这一体裁的发展情况。在 18 和 19 世纪之交,波罗涅兹脱离了舞蹈的功能,成为一种表现以爱国主义内容为主的标题内容的体裁。约瑟夫·科兹洛夫斯基[10]创作过规模宏大的波罗涅兹,伴以丰富的乐队和合唱,有时带有歌颂性质。米哈尔·克列奥法斯·奥金斯基[11]为钢琴写作的波罗涅兹以伤感的情调著称,但也不是没有一种比较深刻的感情。波罗涅兹歌曲和由乐队演奏的军队大波罗涅兹,恰恰是在这种趋势下产生的;在军队波罗涅兹中,交响化的趋势是这种风格的重要特征,而肖邦恰恰就是键盘形式的这一类型的波罗涅兹的代表人物。

在肖邦作品中别有重要意义的是另一种波兰特有的音乐体

裁——马祖卡。它的历史性和传统性是没有问题的。在这一情况下，我们必须应用另一条民族风格的准则，即和民间艺术的联系。这一因素不仅须从总的风格上去寻求，而且还要从作曲家所运用的手法上去寻求，这是容易理解的。我们恰恰就在马祖卡中找到了许多民间音乐的迹象、民间演奏方式的迹象和民间舞曲的节奏。马祖卡体裁也渗透到肖邦的其他作品中去，例如他的 f 小调协奏曲、回旋曲、升 f 小调波罗涅兹、歌曲、圆舞曲和 A 大调前奏曲。[12]在他的圆舞曲中，我们也可以看到资产阶级文化的影响。某些音乐学家在作曲家的几首早期马祖卡中也看到这种影响。

叙事曲所提出的是一个单独的问题，它是深受波兰浪漫派青睐的文学体裁(密茨凯维支、布罗德津斯基)的一种间接的反映。

有趣的是，在肖邦作品中较少出现的歌曲体裁具有较少的波兰特征(其中只有四首含有明显的民间因素)。[13]

民间因素在肖邦的表现手法中起着特别重要的作用，这可能是他的音乐中民族性的最强烈的反映。肖邦避免直接采用民歌(只有很少几个例子，如 4 首马祖卡和 b 小调谐谑曲中的圣诞歌曲都是这样做的)，[14]作曲家撷取民间音乐中真正的要素并在自己独特的音乐风格中综合它的各种要素。民间音乐中典型的节奏和重音对他说来是一个出发点。马祖卡、库亚维亚克和奥别列克的节奏型在一切民间舞曲中是最有代表性的；肖邦用得很少的克拉科维亚克体裁在他的作品中并不起重要的作用(e 小调协奏曲的末乐章、《克拉科维亚克式的回旋曲》、g 小调三重奏的末乐章)，这可用肖邦对于加里西亚[15]的民间艺术不像对于波兰中部的民间艺术那么熟悉的事实来加以说明。

所有这些舞曲体裁的原来的形式都是极其多种多样的，这

就为作品的节奏背景的丰富的变化提供了巨大的可能性。作曲家以最大的自由运用这些体裁，变换一首特定作品的重音位置和节奏轮廓，甚至在同一作品中引入两种民间舞曲体裁。在马祖卡中，民间的韵律—节奏表现得特别清楚，其中有时采用库亚维亚克的体裁(《马祖卡》作品第 68 号之 3)，有时是马祖卡本身(作品第 56 号之 2)，有时则是奥别列克(作品第 33 号之 2)。[16]

肖邦作品中民歌的影响表现在总的旋律轮廓上，也表现在乐曲结构上，出现在小节各部分的富于特性的三连音、花巧的节奏、波状的旋律线都清楚地表明了肖邦和波兰民间艺术的血缘关系。在形式本身，最富于特征的是反复——主要是短小动机的反复，但有时也扩展为整个乐句和乐段的反复。同一个旋律片段的反复有时包含和声的变化，这就造成了非常有趣的音响效果。[17]这种反复往往出现在一个乐思的末尾，作为累积起来的紧张度的逐渐松弛[18]；这就造成了波兰民歌中非常典型的回声似的效果(马祖卡作品第 24 号之 3 的结尾)。

肖邦从民间音乐中吸取来的另一手法是合唱的效果，它给予肖邦的音乐以一种从模进处理获得的特殊的色彩的混合。这种效果之获得，在于把动机或旋律乐句移高或移低一个八度或其他音程，首先是四度和五度，也可以是使一个特定的段落有改变调式(从大调改为小调，或反之)可能的小三度。[19]在肖邦的作品中，这些模进的民间来源可因在发展时继续贯彻它们的作用而被确认。模进的处理首先在作品的主题部分起着主导作用，它是作品的推动力，也是主题的一个不可分割的片段。

对话式样的形成，在于把一个特定的动机移到另一音区，并作不同的收束，这种收束通常是一个轮廓清晰的终止式。两个乡村歌队互相“对话”的效果常常出现在肖邦的马祖卡中，它在马祖卡作品第 33 号之 4 中始终起着主导作用。

"用脚跟打拍子"(Hotubiec)的式样起源于舞蹈,这是只要顾名思义就可以知道的,它的特征是节奏非常鲜明,在手法上常利用点缀着经过句的支柱和弦。

对于波兰民间旋律特别典型的一种非常有趣的现象是锚形曲调,它加宽了围绕着选定的音而进行的旋律的音域。钟摆形的、来回旋转的式样仅仅标识着旋律的布局。

因变更古典时期的功能顺序而引起的和声效果(下属和弦出现在属和弦之后),在肖邦的马祖卡的和声风格中具有特别重要的意义。我们可以在马祖卡的引子中找到很多这样的例子,[20]它们起源于民间器乐的副歌是很明白的。

当进一步分析肖邦的和声时,我们可以在其中发现民间音乐影响的双重型式:一方面是民间调式的因素,另一方面是民间乐队中乐器演奏方式的隐约模仿。两者都造成一种特殊的音响气氛(特别是在马祖卡中),有时和大小调体系离得很远。

在民间音阶中,出现得最多的是以升四度音为特征的里第亚调式,有趣的是,在肖邦的早期马祖卡中,里第亚音阶出现时是没有和声的,[21]后来具有完全的和弦结构的里第亚音阶——富于特性的升四度音不是一个变化音,而是一个属于音阶以内的音——带来了大小调功能体系的一种新的类型(里第亚调式升高七音的属和弦,见《马祖卡》作品第24号之2[22])。弗利季亚调式的应用也有类似的现象(降低半音的音是弗利季亚调式属功能的组成音,见马祖卡作品第68号之3[23])。让我们把话题转回到里第亚调式。当纯四度与升四度并用时,就形成了一种新的音阶;这是由半音和三度音组成的音型(通常构成两三个环节)的基本音响材料。发展的原则是一个下有三度音的装饰音群连续半音下行(马祖卡作品第17号之1第51及52小节),伊奥尼亚和多利亚音阶也不时在肖邦的马祖卡中出现(作品第24

号之2第5小节及作品第56号之3第23小节),应该强调指出的是,后者曾被引入远离民间体裁的音乐体裁夜曲中(g小调夜曲,作品第15号之3第89—112小节)。在波兰某些地区富于特征的吉普赛音阶也以两种形式出现在肖邦的作品中,两者都包含两个增二度音程,出现在第三和第六级上(马祖卡作品第59号之3)或第2和第6级上(马祖卡作品第41号之1)。

例238



波兰民歌中非常富于特色的现象是在关系调之间徘徊或大小调交替。肖邦常常在小段落中应用这一手法。半音变化常常发生在所谓上方上主音调上,即第三属调上(马祖卡作品第41号之4)。[24]在肖邦的和声中具有重要意义的是当主题结构保持不变时一个音的半音进行,以及一个特定声部中和弦音的半音

例239





变化。前者发生在歌唱性旋律 Cantilena 中(马祖卡作品第 50 号之 3),后者发生在伴奏中(马祖卡作品第 17 号之 3,第 1—16 小节)。这种在半音上的徘徊导致了一个显著的和弦音,并很容易引起调性的摇摆。半音进行成为结构上的要素㉕的唯一作品,

例240



是肖邦的最后的马祖卡,作品第 68 号之 4,这里有必要指出,民间音阶在结构上所遭受的风格变化是多么大,而它向肖邦音乐风格中的渗透又是多么深。

民间乐器——在管乐器中是笛管和风笛——是可以产生多

种多样的效果的。在这里旋律轮廓、节奏与和声都起着重要的作用。具有自然音阶旋律和轻微节奏分化的马祖卡作品第33号之2使人想起一段朴素的笛管上的旋律。风笛的影响可见于马祖卡作品第17号之2,其中在固定低音背景上的快速的节奏化的旋律好像是由风笛演奏者搬动着手指吹出来的。

弦乐器在民间乐队中起着双重的作用,它们是旋律乐器(例如小提琴),或具有打击乐器的功能(例如低音提琴)。前者影响着肖邦某些装饰音群的旋律轮廓(马祖卡作品第56号之1,圆舞曲作品第64号等),其中引进了四度、五度的跳进和一个突出于总的轮廓之上的连续不断的音,这显然是隐约模拟民间提琴手拨奏空弦。同样,一音(通常是较低的音)保持不变的双音也源出于小提琴,这是"用脚跟打拍子"式样的特征。

低音提琴是民间乐队中突出节奏的乐器。演奏两三根空弦就产生一种和声的效果,这是事实,但民间音乐家并不始终认识到这一点。肖邦采取民间乐队中混合声音的方法,在他的音乐中引进了四度和五度的和弦,这是非常新颖的(马祖卡作品第63号之1—第17小节)。

这就产生了"肖邦式的和弦"(以Ⅵ级音替代Ⅴ级音的属和弦)肖邦非常喜用这个音的结合,例如在F大调叙事曲的某些片段中就出现了八次。[26]可见,在马祖卡中表现得那么清楚的民间因素也渗透到其他体裁中去,这就成为肖邦整个表现手法中一个不可缺少的部分。

从钢琴的织体方面来看,肖邦的作品以辉煌的演奏技术引人注意,这在当时的波兰钢琴音乐是富于特征的。几乎所有肖邦所用的体裁都打上了波兰伟大钢琴家如克列钦斯基[27]或席马诺夫斯卡[28]的传统的烙印。只要看一看他的练习曲、前奏曲、谐谑曲或协奏曲就足以证明这一点。

让我们回到本文开头所讨论的问题。看一看肖邦手法的某些特征已经表明了肖邦作品中民族因素的来源、性质和影响。我们也已看到哪些因素对作品中的旋律轮廓、和声、节奏、织体等要素有显著的影响,哪些因素在总的方面影响了作品的气质。

最后,还有一个问题,一个很难用科学术语来下定义,但对每一个听众(特别是波兰听众)都很明白的问题,这就是在他所有作品中所表现的波兰特性。我们已经论述了民间因素、历史作用、肖邦对十一月起义的戏剧性反应……但问题是不是就尽于此呢?试以他的协奏曲的开头两乐章为例。虽然不能把它们归入上述各种范畴的任何一种,难道它们所表现的思想感情不是波兰的吗?让我们来看看源出于意大利的体裁:塔兰台拉和船歌——难道波兰因素不是压倒了它们原来的性格吗?这说明这里存在着一种总的、高级的表现方式,它一方面告诉我们这是肖邦,另一方面使我们不得不同时承认这是波兰的音乐。

这是一种美学上和心理学上的现象。每一个民族作为一个集体都有它自己的特性,这些特性来自使该民族与其他民族相区别的心理特质。在一个特定的社会中成长起来的富于创造力的艺术家,不用说会按照他自己的方式吸收这些特性。艺术家在他的作品中显示他的内心世界。如果表现在作品中的心理特征是和民族的一般心理状态相一致的话,我们就可以说某一艺术家的作品具有民族特性。在肖邦的音乐中我们可以看出其中所表现的性格和他的民族的心理状态完全相一致,但用文字来说明这种非常复杂的现象是有困难的。这确实是一种特殊的抒情性,一种特殊的戏剧性表现方式……这些特性是超越于时代之上的。怀念贵族的波兰已经是过去的事情,民族解放斗争已经是历史上的问题,但肖邦的波兰性格依然如故。一个民族的心理特征是变化得很缓慢的。虽然历史局面已经改变,音乐风

格也发生了许多变迁，肖邦的音乐还是那么雄辩，它的波兰性格是无可争辩的。

本文想突出足以证明肖邦音乐的波兰性格的那些风格要素。用心的听众和演奏者也会得出同样的结论。的确，一个波兰人对肖邦音乐的理解比其他民族的人有较好的机会。在肖邦音乐的演奏者中，波兰人或斯拉夫民族出身的钢琴家是处于足以自豪的地位的。但是不是说肖邦风格中的民族因素会阻碍外国人去理解他的作品呢？看来不是这样。19世纪的人在马祖卡中所看到的除了是一种节奏上与和声上的大发奇想外，几乎别无所有，而今天我们这位键盘音乐大师的作品却受到了全世界每一个音乐爱好者的赞赏。这首先是由于这音乐具有直接传达思想感情的特性。其次，肖邦的才能使他能够如此巧妙地重新创造民族因素，能够把它们和当时一般先进的音乐表现手法结合得如此紧密，以至于使它们不再局限于国境以内，而成为由历史所决定的、富于创造力的表现特征。

今天当肖邦诞生150周年之际，全世界都在纪念这位作曲家，他在民族背景上创造出来的作品乃是世界文化遗产的一部分。“通过民间语言的提炼而面向全人类”——西普里安·诺尔维德(C.Norwid)写道。的确，要更恰切地说明肖邦音乐的本质是困难的。

（波兰人民共和国大使馆供稿）

钱仁康译

注：

① 从1788年起，波兰国会长期讨论了巩固国家政权、防止再被瓜分和发展资产阶级经济文化的方针，因而制订了1791年5月的宪法，在历史上称为“四年国会”。——译者注

② 科斯秋什科是1794年反抗俄国沙皇统治的波兰人民武装起义的领导者。

肖邦的父亲尼古拉也曾参加了这次起义。这次起义在开始时曾取得胜利，但后来在拉夫卡等战役中屡遭失败，1794年10月科斯秋什科在战斗中受伤被俘。——译者注

③ 1795年，波兰遭到第三次瓜分，大多数的爱国者都流亡国外策划民族独立运动。H·东布罗夫斯基将军与拿破仑协定组织波兰军队帮助法国作战，拟在法军的支持下谋求波兰的独立。后来许多波兰的志愿兵参加了拿破仑的军队，转战意、德、西等国，直到拿破仑战败奥地利和普鲁士，1807年7月和沙皇亚历山大一世签订梯尔西特条约时，才在原为普鲁士所吞并的波兰领土上，建立了一个华沙大公国，波兰的独立依然没有实现。后来当1812年拿破仑进攻俄罗斯时，波兰人还相信他在和俄罗斯作战以后，会实现波兰的独立，但结果波兰人受了拿破仑的骗，白白为他流血牺牲。——译者注

④ 1830年11月29日，波兰起义人民占领了华沙；但因反动的贵族背叛了民族解放运动，这次起义还是以失败告终。1831年9月沙皇军队又攻陷了华沙。——译者注

⑤ 肖邦住过的地方有：沙法尔尼亚、索科洛夫、科瓦列沃、罗斯济舍沃、科兹洛夫、土尔兹诺、戈鲁布（库雅维）、热拉左瓦·沃拉、普洛茨克、索哈切夫、散尼基（马佐夫舍）、波茨南、安托宁、斯特热特夫、卡里什（维尔科波尔斯卡）、克拉科夫、奥伊卓夫、皮斯科瓦·斯卡拉（加里西亚）、苏列霍夫、波图仁（鲁布林区）。——原注

⑥ 作于1849年肖邦逝世前不久。——译者注

⑦ 肖邦最早的作品是7岁时所作的两首《波罗涅兹》（g小调和降B大调）和一首《军队进行曲》。在他的《马祖卡》中，最早创作的是1825年所作的4首——G大调、C大调、降B大调（都没有作品号码）和a小调（作品第17号之4）。——译者注

⑧ 索别斯基（Sobieski）即波兰国王约翰三世（1624—96），以反抗哥萨克人、鞑靼人和土耳其人而著有威名。——译者注

⑨ “巴罗克”是文艺复兴以后一种以篇幅宏大、富于色彩和装饰为特征的艺术风格。音乐上的巴罗克时期始于16世纪中叶，盛于17世纪；但今天“巴罗克时期”的概念常指巴赫和巴赫前后一个时期。——译者注

⑩ 约瑟夫·科兹洛夫斯基（Józef Kozrowski，1757—1831），波兰作曲家。——译者注

⑪ 米哈尔·克列奥法斯·奥金斯基（Prince Michael Cleophas Oginski，1765—

1833),波兰作曲家。——译者注

⑫ f小调协奏曲的末乐章、《马祖卡式的回旋曲》(作品第5号)、升f小调波罗涅兹(作品第44号)再现部前面的主题、歌曲《愿望》、《宴会》、《漂亮的小伙子》、《我的爱》、《指环》、《立陶宛歌曲》的间奏、《树叶落在地上》的第一部分和尾声以及A大调前奏曲(作品第28号之7)都和马祖卡体裁相联系。肖邦还把马祖卡的音调和节奏溶化在许多圆舞曲和叙事曲、谐谑曲、奏鸣曲的那些综合性主题中。——译者注

⑬ 大概是指马祖卡的特征最鲜明的几首歌曲:《宴会》、《漂亮的小伙子》、《我的爱》和《指环》。——译者注

⑭ b小调谐谑曲(作品第20号)的中间主题是以波兰圣诞歌曲《睡吧,婴孩耶稣》(Lulajże Jezuniu)为基础的:

例241



肖邦采用民族、民间旋律的另一个例子,是在《波兰民间主题幻想曲》(作品第13号)中先后采用城市歌曲《月亮已经隐去》(Już miesiac zaszedł)、卡尔·库尔平斯基的旋律和乡村库亚维亚克舞曲作为主题。——译者注

⑮ 加里西亚地区位于波兰南部,这一地区的克拉科夫城就是克拉科维亚克的发源地。——译者注

⑯ 库亚维亚克和奥别列克都是马祖卡的变体,都较马祖卡活跃,特别是奥别列克。——译者注

⑰ 这种和声变奏的最典型的例子是:降B大调马祖卡(作品第17号之1)第17—24小节,b小调马祖卡(作品第30号之2)第33—48小节和f小调叙事曲(作品第52号)第84—99小节。——译者注

⑱ 例如降E大调圆舞曲(作品第18号)和降A大调圆舞曲(作品第34号之1的结尾)。——译者注

⑲ 以动机或乐节作为模进的环节的例子见升f小调马祖卡(作品第6号之1)和F大调马祖卡(作品第68号之3)的开头(以上两例都是三度模进);以乐句或乐段作为模进环节的例子见D大调马祖卡(作品第33号之2)和升f小调夜曲(作品第48号之2)的第一部分(以上两例都是四度和五度的移

调)。——译者注

⑳ 如《降A大调马祖卡》(作品第50号之2)的引子、《升c小调马祖卡》(作品第50号之3)第10及12小节。这种和民间音乐语言有关的V—IV的进行,在肖邦的其他作品(前奏曲、练习曲、谐谑曲)中也是常见的。——译者注

㉑ 指里第亚调式的升四度不作为和弦音,如E大调马祖卡(作品第6号之3,第42小节、F大调马祖卡作品第68号之三)第37—44小节。——译者注

㉒ 第27小节。——译者注

㉓ 第4小节。——译者注

㉔ 上方上主音调指III级调。《马祖卡》作品第41号之4第17—40小节在调性上徘徊于降A大调和c小调之间。——译者注

㉕ 指作半音进行的音都是和弦音。——译者注

㉖ 指第一个主题中以九度音替代三度音的属和弦。——译者注

㉗ 克列钦斯基(J. Kleczyński, 1756—1828),波兰钢琴家兼作曲家。——译者注

㉘ 席玛诺夫斯卡(M. Szymanowska, 1790—1832),波兰女钢琴家兼作曲家。——译者注

理查·瓦格纳的美学学说[①]

〔美〕爱德华·阿瑟·李普曼

瓦格纳在美学方面的论著可以非常有规律地从形式上分为5组,每一组相隔10年。写作年代是从1840到1880年。毫无疑问,这些论著中最有创见和影响最大的,是他在19世纪中期(1849至1851年)流亡瑞士的最初几年里所写的几篇。这一组的主要论著是《艺术与革命》、《未来的艺术作品》、《歌剧与戏剧》和《致友人书》。它们揭示了瓦格纳40岁前几年处于一生中最重要的转折点,即开始创作《尼伯龙根的指环》时期的思想面貌;当时,作为瓦格纳成熟期大歌剧思想基础的美学观点正在形成和澄清的过程中。

这些苏黎世[②]论文的主要论点是艺术的社会作用、艺术作品的整体性和把感觉作为一种美学价值的初步见解。艺术是社会的镜子,反映了——在瓦格纳时代——人的极端堕落。在观念上,艺术是一种仪式、一种公众的宗教仪式,它用戏剧表演的方法来表彰英雄的业绩。这种仪式,像瓦格纳后来所设计的那样,就它所容纳的人物来说,要胜于希腊悲剧:它不限于贵族阶级,也不限于个别民族,而是面向着全人类的;它所体现的,实际上是贝多芬曾经那么有力地表现出来的启蒙思潮的乐观主义理想:未来的艺术作品都是人民的创作;严格地说,它是一种集体创作,因而,除了在它的内容上具有社会意义之外,它还提供了为共同的爱所支配的艺术家社会的榜样。这一切,说明瓦格纳显然是由革命家转变成预言家。

艺术作品从这种巨大的社会关系出发，甚至更概括地作为自然表现来构思，因而获得了它的整体性的基础之一。艺术的目的是表现具有完全的、不可毁损的本性的人，因为只有本性，特别是人的本性——按照卢梭的精神——才能把人从堕落的趣味中拯救出来，并指出真正艺术的道路。在这种见解的后面，是进化的动人的幻想，一部分按照黑格尔的理性进步论，一部分按照查尔斯·达尔文(他的思想影响当时正方兴未艾)的机械论。这样就有了从自然到生活、到人、最后到艺术(人的天赋的创造)的自然的继续和发展。艺术作品逼真地表现着生活在自然环境中的人，用表达天然结合在一起的感情和思想的语言和伙伴们进行社会交际的人，他由乐队伴奏着(这有些不调和)，从而补足了他的语言的感情内容，完成了他的表情，并揭示了他的意识之流——他的适逢其会的生命——连同它的记忆和预见。人的一切都被揭示出来：从生理上、理智上和感情上。一切单独的艺术变种都必须服务于这种完整的艺术：建筑、绘画、雕刻等造型艺术，特别是人的艺术：舞蹈、诗歌和音乐。一切感觉都要参与进来，首先是高级感觉视觉和听觉，但也含蓄地包括触觉和嗅觉。单独一种感觉，像单独一种艺术一样，只能表现人的局部形象；按照这个标准(还有其他标准，但特别是这个标准)，孤立的艺术受到了非难；感觉的结合对于完全的体验是不可缺少的。

和艺术作品的整体性密切相关的感情表现，也是瓦格纳的主要美学目标。把艺术作为感情表现的观点，其形式不一而足，在音乐美学上是非常典型的，对瓦格纳来说，它毋宁是简单化的人类学的一部分，即把人看作一种有感情的动物。人的经验和活动是由两个要素组成的：感情和理智。感情用声音和姿势表达出来，理智活动用语言和文字表达出来。这种身心关系是瓦格纳立论的不变的背景。按照不可避免的历史前景看来：原来

和谐的天生的统一体已经分裂开来，而理智的过度独立发展和一切文化病结了不解之缘。艺术是一种拯救的力量，它把自然界整个乱糟糟的一团重新结合在一起；但它所获致的新的统一，本质上是对错综复杂的思想概念的一种抑制。人在他的健康的自然状态中，是从不缺乏感情的。情绪伴随着他所有的思想，而思想不知不觉地实现为行动，这件事本身不仅是一种感情的表现，并且阻止了标志着懒惰的耽于回想，——懒惰是和思想、感情的分裂分不开的。

但瓦格纳所说的感情，已经失去了人的机能原有的自然平衡，并夸大为艺术上情绪性的增长，这实际上是他的中心美学主张。这是和他的关于纯粹人性的见解、关于人的本性的见解相关连的，这种人的本性是任何民族、地方和时代所共有的，也是他在古希腊和文艺复兴的理想中所看到的。虽然瓦格纳有一个牢固的见解，认为个性是在一定的社会环境中形成的，认为个性在本质上就是社会势力的烙印，但他又有些不合逻辑地设想出一种固定不变的真正的人的本性，它可以从特殊环境中的事件分离开来。因此他作出了破天荒的决定，反对历史题材，醉心于神话。当一个特殊的文化环境发生变迁时，遗留给人们的恰好就是普遍的感情生活的核心，至少瓦格纳相信是这样。

未开化的人是不受历史环境中琐碎事件的牵制的，因而他也可以不为文明人语言的复杂性所束缚，因为他并不受错综复杂的思想的折磨，受折磨的是现代人的理智生活，还有话剧。神话中的英雄操着音调铿锵的语言——现仍部分地保存在德国的“双声叠韵体”诗歌③中——这种语言始终表达出他的思想的感情色调。这种提高了的语言伴随着一种提高了的动作。在乐剧中，现实生活因挑选强有力的感情要素而被加强，这种感情要素也吸收了并集中了无数强有力的生活现象。乐队进一步加强动

作的情绪所采取的方法是：放弃音乐上独立自在的结构，并把它的任务减少到大部分限于演奏个性化的表情乐句，它们不断地并列着、反复着，特别是在模进中，以便用修辞上的基本手段来增强它们的效力。另外的感情力量还因及时揭示情绪而获得，因此我们看到它们发展并集聚力量，并令人信服其必然性。同时，乐队兼用回忆和暗示的方法展示内心的深处，赋予感情体验以浓郁的色彩和独特的性格。因此，无论从哪一方面看，瓦格纳的艺术作品是用来加强情绪的；它的极端的感情主义是这样一个不公开的原则所造成的：在感情的领域里，量就是质。但整个机器的大发条是一种反 Biedermeier[④]情绪，它驱使艺术达到超过资产阶级式伤感的范围，虽则实际上其中所设计的英雄王国，只不过是包含着瓦格纳自己伤感形象的扩大的版本而已。

众所周知，作为社会预言家的瓦格纳是和作为革命家的瓦格纳同样不成功的。拜罗伊特[⑤]成为腓力斯人[⑥]阔绰的游客的胜地。但这件事在本质上并不构成反对艺术的伦理使命的理由，也不足以说明艺术家最好不涉及社会关系。可是，正像当时的乌托邦政治策略一样，瓦格纳的艺术社会哲学是丝毫不切实际的。他的美学倒值得引起充分注意，因为他所关心的整体性和情绪，在有关艺术与现实的关系方面是特别含糊不清的——19 世纪人想为艺术与现实的关系找出一个公式，但似乎没有成功。如果说，按照早期浪漫主义美学的见解，艺术是一种逃避，它离开了日常世界，趋向高高的上界，则 19 世纪后半叶的现实主义又太简单地把它和日常生活本身等同起来，或者至少是混淆起来，甚至进一步采取步骤，并发展美学法则来加强其相似性。早在柏辽兹的单人剧(monodrama，或译“独脚戏”)《列辽》[⑦]中，主角就是作曲家本人，他告诉我们自己生活中的热情和理想。在艺术和现实之间所加的等号在这里意味深长地把标题性

的《幻想交响曲》变成一部毫不含糊的戏剧作[illegible]但这部奇特的、预兆性的作品揭露了一个问题,戏剧——作为一种高级的再现艺术——总是从属于这个问题的。这也是一个错觉,这种错觉对于永恒的“戏中戏”,对于把全世界作为舞台的观念以及对于最后的 la commedia è finita[8]的见解负有同样的责任。瓦格纳掌握了参与艺术家创作过程的选择和抽象的要素;他甚至批评了庸俗的资产阶级话剧及其对社会问题的关心。但他自己的有选择的造型活动,是致力于创造一个同样受客观标准约束的世界,因而也是受心理学原则影响的世界。但在这一方面戏剧不会比其他艺术受到更多的谴责,尽管瓦格纳宁可意味深长地把它看作一种诗歌的类型,而不按照其本来面目来看待它,并因其接近于生活,把它明白地看作诗歌的最高类型。

《尼伯龙根的指环》为现实主义的典范所约束的说法,即使不是十分可笑,也是看来有趣的,尽管它从一个空想的原始人身上去寻找现实,它总归是一种幻想的艺术。瓦格纳也像早期的浪漫主义者那样逃避腓力斯人,但他不再企图逃避到虚无缥缈的世界中去。相反,他探求一种艺术的力量,凭借它可以改变社会,它虽以神话为背景,本质上属于朴素唯物主义和日常美感的领域。在这一点上他正像在自己的生活中一样,混淆了实体和外表,为生就的个性而悲泣,并把他个人的感情塞进戏剧中去,特别是通过乐队的媒介。因而生活中的感情内容要向艺术中去寻找。它引起广大听众的共鸣,是必然的结果。要理解纯粹人的感情,是不需要技术训练,不需要精通一种人为手段的奥妙之处的。在尼采对于戏剧那微不足道的意见的充分例证中,未来的艺术作品在外表上是清晰的、崇尚朴实的;它用感情力量来控制听众,而不是把自己的命运归结为一种特殊的手段,要想把握它非有细致的鉴别力并煞费苦心不可。

但以提高了的现实生活感情作为艺术的基础的美学观，在其基本概念上看来是错误的；现实生活感情无疑地最好留给现实生活本身，而我们对艺术所要求的是它的特殊感情，它们独特地为传达它们的手段所约束。因此笼统地谴责单独的艺术是不恰当的；任何艺术都创造了一个完美的理想世界，瓦格纳忽视这种基本特性，只因他的目光过于专注地凝视着整体性和肉体[9]的存在。这甚至还不是艺术所寻求的感情力量，而只是个别的能力，它只能作为一种特殊的积极努力的产物，常常只能作为它的副产品；这种努力所爱好的，是它所利用的手段的特殊性质，和每一部作品所提出的特殊问题。我们却把戏剧本身看作这样一个理想的天地，它的性质是由动作的技能所决定的。瓦格纳懂得戏剧的关键是动作，但他坚持把它作为综合艺术看待，它要概括各种艺术的效果。他用来克服或解决空间和时间问题所采取的方法是，提出它们所据以抽象的现实来；但他在迎合作为各种艺术原始要素的、特殊的、实际上的空间和时间时，不能不说是失败了。无疑地，对于戏剧来说，这些表现领域并不能直接化为公式；戏剧动作是一种兼具空间和时间性质的实体。但瓦格纳连这样一点也忽略过去了：他的时间—空间体制与其说是他的艺术的一种特殊环境，不如说是日常经验中空间和时间的一种直接模仿。因此，瓦格纳并不把戏剧作为本身具有价值的特殊手段，而是作为具有真实生活感情价值的混合体裁传达给我们。除此以外，他的美学还接受了这样的谬见，认为复合感觉经验的感情影响，可因把每一种分别发生的感觉方式的效果凑合起来而获得，这种作用显然是不确实的，只要看一看两种感觉可以引起互相抑制，就说明了这一点。但如认为综合经验的美学价值要胜过限于依据一种个别表现手段的经验，不管它诉之于一种感觉与否，这样的见解无论如何是错误的。

音乐在这种戏剧美学中到底起什么作用呢？瓦格纳喜欢用肉体的爱来作比拟，按照他的说法，音乐好比一个女人，是难以列举的对多种可能性无所不包的海洋，这些可能性使她具有生育诗歌的能力，从而产生了整体性的艺术作品。音乐是被动的；它的性质只能为它所钟情的男性所确定；当它单独存在时是没有创造力的。这很像是无意识的自我辩护，因为它很可能脱胎于瓦格纳的音乐天性，这种天性既不自我推动，也不富于绝对音乐价值，只能产生出酷似规定的多产因素的、标志着音乐特征的产物。音乐正像曾经在共同艺术实践中亲切地和自己结合在一起的姊妹艺术舞蹈和诗歌一样，有其独立的历史；为革命观念和历史论证方法所左右的瓦格纳，对于这种历史发表了惯常的具体而微的描述，写得一本正经，但不失其朴素。音乐总是和民间舞蹈和民歌有具体联系的，但它使这些民间要素离开了它们原来的脉络而发生作用，并因予以加工而获得惊人的独立发展。在蓬勃发展的过程中，它——作为一种器乐艺术——却从来不是真正独立自在的；它在本质上仍然是一种扩充了的舞蹈，不仅在节奏上，而且也正是在结构上和它的起源相一致。古典交响曲也还是舞蹈的扩展，它的旋律是民歌的自然产物。在这种自我的发展过程中，音乐达到了它的独立生命的极限。它抱着表情和诗意的目的，在贝多芬身上渴望着和文学、和真正一脉相承的东西再度结合。它单独在这一方面可能获得的成就，已经体现在贝多芬身上：这是他的前辈所没有能够完成的一种情绪的发展，一种心理的趋向，一种从斗争走向欢乐的内心戏剧，但超出了这个范围，它就无力完成它的特殊的感情使命。贝多芬的成就还不止此，它指出了音乐问题的答案，指出了借助于文字的必要性，以及使这种结合成为可能的新的自由和发展。在“Freude, schöner Götterfunken”[10]的谱曲中，这还显示得不够充

分，它仅仅揭示了民间旋律的力量，但在“Seid umschlungen, Millionen”[11]中，就显示得很清楚，这段音乐为歌词所丰富，并完成了一种性格化的确定的表情，突破了从它和舞蹈、歌曲最初结合的日子起就束缚着它的形式结构。

因此，瓦格纳的乐剧美学包含着音乐美学，论述艺术的不足之处的美学。音乐是感情的表现，但它是不确定的和有限的，因此必须依靠一种较为完全的体验。在这种较大的组合中所表现的是感情的要素——内心生活；但它的新的感情力量要求新的精确性，要求增加表现语言、姿势和外在经验的各种特殊内容的能力。独立的音乐无论如何曾经完成了它的存在的目的，这个假定的情况事实上在 1850 年看来一定是已经充分证实了的。

包含在这主要一组论文中的苦心孤诣和动人听闻的乐剧哲学，在瓦格纳的著作中还到处可见，虽然在别的戏剧论文中，心理和政治面貌没有这么明显。但歌剧理论并不是瓦格纳对美学的唯一贡献。他常常论述完全不同的问题：论述音乐本身的性质，特别是论述贝多芬的交响曲。事实上，瓦格纳对贝多芬交响曲的改变了的观念，展示了他发展成为一个美学家的全貌。在这种比较被忽视但很动人的器乐美学中，我们惊奇地发现，单独音乐就是一种完全令人满足的、引人入胜的体验，不需要其他艺术的补足。当然，这种最初受 E.T.A.霍夫曼[12]影响、后来受叔本华影响的观点，代表一种多少为瓦格纳的戏剧理论所难于接受的因素，无数篇页的文字都是用来调和这个观点的。

1840 和 1841 年的巴黎论文说音乐是一种不能以言语表达的独特的体验。说明性的故事只能认为是一种不能用音乐来表达的东西。绝对音乐并不涉及人的感情，但涉及超人的基本感情领域。

这些见解后来被发挥得更加详尽和深刻。从 1857 年关于

李斯特的论文中,可以看到接近于叔本华的初期征兆。音乐提供了一切观念的要素。它是传达那些非语言所能表现的直觉的最好的手段。它甚至成为神圣之物,成为一种听不见的 musica coelestis[13],听得见的音乐仅仅是它的有局限性的翻版而已。在1860 年一篇歌剧论文的中间一段,我们可以读到这样的见解:音乐是一种完全独立自在的语言,在性质上和概念思维有根本区别。但其力量和微妙之处却不下于思想。

1870 年的贝多芬论文无疑地是瓦格纳在音乐哲学上的最高成就,其中论及音乐和其他艺术离得很远,称它是一切现象的内核。这种见解是在作为哲学家的瓦格纳在理论上加以阐发以前,作为作曲家的瓦格纳已经在《尼伯龙根的指环》中把握了的。声音的世界是一个梦的世界,它和醒着的光的世界遥遥相对,它是醒着的意识所不知的,除非采取寓言的形式——寓言是清醒的梦。其他艺术产生于现象的冥想,而音乐则起源于直接的感情表现——叫喊。其他艺术可用教堂来比拟,而音乐则类似宗教本身。音乐体验的力量之大,足以使视觉失其效用;当我们听音乐时,我们对视觉的刺激不会发生反应。和声是艺术上真正具有特性的要素,它超出于时间和空间之外,音乐只有在节奏上和视觉世界发生接触。因此,帕列斯特里那的音乐是不受信条束缚的宗教——超时间、超空间的音乐;而在世俗音乐中则造型的要素占优势,音乐常和外在的形象相联系。真正的音乐范畴不是美,而是高超。当然,它给我们的第一个印象就是超脱于意志的斗争的冥想;但这不过是纯粹形式的冲突,因此牵涉到空虚的音乐。贝多芬揭示了这种形式的内在意义,他的音乐超过了美,而有一种非凡明净和喜悦的性格。

在 1879 至 1880 年间的最后一组美学论文中,绝对音乐被认为是与世事远远隔离的;它有无比的光彩,甚至超越于感觉之

上。它并不涉及生活中常有的严肃性,也不只是娱乐或机智——它从不使我们发笑。贝多芬的《第七交响曲》体现了真实的形象,但它既不把它们介绍给视觉,也不介绍给听觉。这是一股气势奔腾的喜悦的急流,一种飘飘然心醉神迷的境界。瓦格纳对于感觉经验的兴趣让位于成熟时期更为唯心的见解。现象世界的不存在、生活意志的取消,这些就是一切真正宗教的理想内容,它们只能用音乐来传达——但重要的是,只能用绝对音乐来表达,它把自身和教会分离开来,并排除了圣经的教条。贝多芬的交响曲是基督教的后继者,音乐变成了怜悯和同情的新宗教,这个理想正好和齐格弗里德[14]的全部肉体表情遥遥相对。

这就使瓦格纳完全陷于矛盾。总的说来,他的美学包含着在思想上互相对立的两个不同的成见,两个不同的领域;而且不难看出,为什么他的作为美学家的工作主要是致力于解决这个矛盾。——这一历时40年的错综复杂的努力,为他的全部文字著作和全部歌剧所遵循。我们不能多占篇幅来讲述这段历史,但它的性质是很容易从19世纪音乐美学的一般形势来推断的。

关键似乎在于一个新的问题：怎样和最新的艺术水平——纯器乐艺术的发展——相协调?乐器本身决不是新的东西,它们在全部音乐史上的效用是应该承认的,特别是和舞蹈与声乐相结合时。但在有意识的、动人的艺术的世界中,单独由乐器演奏的专门音乐的繁荣,是划时代的事件。在巴洛克和罗可可时期,这种艺术没有为它开始成长的最初几百年找到适当的哲学或美学论据;它是被按照声乐的概念来探讨的,或者根本没有被探讨。启蒙思想把它看作一种语言,但因缺乏明确性而次于声乐,这种见解是由整个法国美学气质所孕育起来的。充其量,它不过是一种无关宏旨的图样。作为一种比较不精确的感情语言也好,作为一种使人快乐的图样也好,它总是被贬低为艺术中最

低级的一种。专业美学家和哲学家——这条线可以从康德上溯到柏拉图——是不可能把它抬高的，对于它的力量还要估计得更低。由于表面上和概念思维分道扬镳，它是不值得严肃思考的。在巴洛克组曲和幻想曲的领域中，甚至在赋格和大协奏曲的领域中，这种见解是决不需要修改的；而罗可可交响曲也几乎是对这种态度的承认，要不是实际上多少是它的后果的话。但贝多芬的器乐却非另眼相看不可。从这种音乐的开头几小节起，殷勤的微笑就从理性主义哲学的脸上消失。浪漫主义文艺美学家出动了，也只有在浪漫主义文学和哲学中，这种意味深长的新的艺术现象才大受赏识。它不仅被接受，还在艺术上和哲学上几乎立即被抬举到最高的位置。但直到这个世纪的中期，这种形而上学的热狂才稳定为更精确和专门的美学探讨。这是汉斯立克的大贡献，他把握了绝对音乐的特殊价值，并在通向科学分析的路途中，把美学放在最后的下坡路上。但这条旅行的路线曾经穿过早期浪漫主义文学的宇宙观，通向既有说服力又富于诗意的叔本华哲学的法典，他的哲学操纵着整个世纪创作艺术家的想象力。

浪漫主义和现实主义的错综复杂而异想天开的时代就这样崇拜着绝对音乐，而绝对音乐却迈步向前，写作起歌曲、性格曲、音乐会序曲、标题交响曲、音诗和歌剧来。公开表明的信念和实际作品之间的这种奇特的矛盾，构成了一种背景，在这背景下，瓦格纳长期努力于调和他自己对绝对音乐的理想和在未来艺术作品中这么强有力地表现出来的相反趋势之间的矛盾。这种调和的模型似乎是叔本华自己曾经提供了的，因为如果音乐是现象的基本核心，如果它显示着世界的意志，那末，当它和其他艺术相结合时，一定会为柏拉图理念的表象提供本体方面的特性，这样就把艺术抬高为包罗更广的现实的直觉。按照这一观点，

音乐既不是诗歌的夸张或渲染，也不仅仅在外界事件中加进人的感情，而确实是事件的不可缺少的部分；反之，歌词倒是偶发性的和说明性的。实际上这是19世纪美学所发展的一个概念，虽则它不过是瓦格纳著作中的一种过渡思想。

那末，是不是会不可避免地产生绝对音乐和乐剧之间的利害冲突呢？在19世纪，纯器乐的重要性多方面存在于声音本身的宇宙力中，存在于音乐特有的情绪性中——音乐的价值就在于它的模糊性或崇高性（但无论如何是超现实的），最后还存在于艺术所特有的结构美中。正如瓦格纳所深知的一样，难题就在于音乐和视觉艺术与文学的结合是不是会剥夺或损害它的无比的优越性。这种剥夺或损害是难于否认的，今天我们更倾向于把歌剧和器乐作为单独的艺术，各自具有自己的价值；而趋向于钻牛角尖，作夸大的最后解决的瓦格纳，则不让两种不同种类的艺术有容身之地，他的滋长着的偏见，以一幅动人的图画蒙蔽了他的判断力，在这幅图画中，一种艺术通向另一种作为高级形式的艺术。他的气质更要求他决心偏爱戏剧。因此，他不得不断言在这种戏剧中，音乐不应牺牲它的自治权，恰恰相反，它应该达到它的最高成就。音乐显然是沿着这条增强表现力的路线前进的，但它无论如何苦心孤诣，总不能离开了诗歌的帮助来增强这方面的能力。在交响曲的结构中显得毫无意义的转调，在戏剧中却富于表情而完全可以令人满足。音乐作为一种单独的艺术，总是以传统结构和来自舞蹈的正规节奏为世所诟病，这种事实本身就说明了音乐必须依附于现实生活的脉络。

从这里可以看出，音乐和戏剧的美学理想可以并行不悖的说法，带来了对于器乐性质的不全面见解，而瓦格纳的歌剧论文也确实证明了这一论点：他对于器乐根本缺乏真知灼见。他没有显示过相信声音的哲学力量的任何迹象。他认为音乐的表现

力是很差的，因为它们是不确定的，认为它们是难于改进的，因为它们不会具有明确性，不会具有显而易见的人的品质。他对音乐的形式特性也同样加以非难：乐句的公式化的对称，老是翻来覆去而不是逐渐转换，拘泥于有限制的变化——一种基本心情的变体——而不是真正的主题对比。他从思维的角度来责难绝对音乐是含糊不清的，认为它作为表情的工具毫无效用，这实际上是在重复哲学上的传统争论。

但贬低和忽视器乐的价值，是瓦格纳的戏剧理论所特有的活动。他的另一方面论点的特征，是认为贝多芬的交响曲不是为明确的表情而作的艰苦斗争，而是具有声音价值、表情价值和结构价值的一把交椅，它高踞在人的感情和俗不可耐的对称之上。这是一种发散出至高无上的欢乐的艺术，它的迷人的、惊人而又错综的结构完全避开了理智的作用，它用物质材料铺平了通向存在的本质的道路。但对于这些值得夸耀之处，特殊的、现实的戏剧动作还是会起束缚和破坏作用。

问题不限于瓦格纳的美学。他的歌剧本身——音乐的分量是那么重——看来担负着同样的任务。它们企图包含交响乐的逻辑。它们甚至对抗理论上的责难，为形式音乐部分留出余地。戏剧动作一次次慢慢地溶化成自给自足的音乐。其中大露头角的是声音本身，特别是在持续和弦与和弦动机的基本形式中，这也许是最富于特征的一点。瓦格纳怀着对于自然力和超自然力的神秘的偏见(在《罗恩格林》和《莱茵河的黄金》的前奏曲和《帕西法尔》的宗教仪式中表现得那么动人)，使音乐和戏剧达到最密切的调和——几乎是融合。这里的经验不知为什么既是纯粹音乐的，又是意味深长的，但催化剂则是浪漫主义的音调标准。同样的标准使《尼伯龙根的指环》成为费尔巴哈的概念的变体固然不足，成为《意志和观念的世界》[15]的音乐翻版则有余。在《帕

西法尔》和1880年的论文《宗教和艺术》中同样可以清楚地看到的把音乐和宗教等同起来的观点，不过是早期浪漫主义美学及其音调形而上学和宇宙观的最后的变体。因此，使瓦格纳的歌剧成为现在这种样子的特质，也许可以从美学上的两刀论法[16]找到它的根源。绝对音乐的典型作曲家是这个世纪的浪漫主义青年，他的歌剧理论则带有后来的现实主义倾向，其中心理现象和变化发展起着重要的作用。但早年的观点并没有就此消失，瓦格纳不知不觉地在他的音乐和美学学说中为它保留了余地。

钱仁康译

注：

① 本文在美国音乐学会1957年洛杉矶全国会议上曾作为论文发表。——原注

② 瑞士北部州名。1849年瓦格纳参加德累斯顿五月起义，被萨克森政府下令通缉，先后逃到魏玛和巴黎，后来在瑞士的苏黎世和妻子明娜·普拉纳会合，就此定居下来，写作了《艺术与革命》、《未来的艺术作品》、《歌剧与戏剧》、《致友人书》等论文。——译注，下同。

③ "双声叠韵体"诗歌(Stabreim)：古代南方高地德语诗歌中特有的诗体，它的特点是连用发音相似的子音。瓦格纳在《尼伯龙根的指环》中复活了这一诗体，但不是连用发音相似的子音，而是连用发音相似的母音。

④ 德文：诚实忠厚而拘泥小节的人。

⑤ 瓦格纳早在1836年就想建筑一座剧院，按照他的理想专门上演他的乐剧。后得巴威略王路易二世之助，选定巴威略邦上弗兰哥尼亚的小镇拜罗伊特兴建这座规模宏大的剧院和自己的私人住宅，1872年开始动工。瓦格纳生前曾在这所剧院演出了他的《尼伯龙根的指环》四部剧和《帕西法尔》，从此这个小镇就成为欧洲的音乐胜地，指挥家汉斯·里希特定居于此，李斯特死后也在这里卜葬。

⑥ 腓力斯是巴勒斯坦西南岸的古国。腓力斯人是以色列人的劲敌，曾为撒母耳和大卫所击败，但不久又卷土重来。事见《旧约全书》中的《士师记》和《撒母耳记》。这里所说的"腓力斯"指心地狭窄、贪图实利、没有教养、不懂文学

艺术的市侩。

⑦ 1831 年柏辽兹在修订《幻想交响曲》时，把它改写成一部单人剧《列辽》(Lélio)，又名《回到生活》(Le Retour à la Vie)，自作词曲。1832 年 12 月首演于巴黎，包括表演、独唱、合唱与乐队。

⑧ 意文：喜剧就是结局。

⑨ 指感觉器官。

⑩ "欢乐啊，美丽神奇的火花"，席勒《欢乐颂》的第 1 句。贝多芬的谱曲指《第九交响曲》第四乐章的 Allegro assai 部分。

⑪ "拥抱起来，亿万人民"，在席勒的原诗中是第 1 段歌词中副歌的第 1 句，贝多芬的谱曲指《第九交响曲》第四乐章的 Andante maestoso 部分。

⑫ 霍夫曼(E.T.A.Hoffmann，1776—1882)：德国浪漫主义小说家兼作曲家。

⑬ 拉丁文：天上的音乐。

⑭ 瓦格纳的《尼伯龙根的指环》四部剧中《齐格弗里德》和《诸神的黄昏》两剧的主角。——译者注

⑮《意志和观念的世界》是叔本华的重要著作。

⑯ 两刀论法原是逻辑学中的一种三段论法，从二者必居其一的两个命题得出结论来。

威尔第的思想和创作

一、阶级立场和民族立场

朱塞佩·威尔第(1813—1901)出生于意大利北部伦巴第公国布塞托市郊的乡村小店主家庭,在布塞托城富有商人巴列齐的资助下开始艺术生涯,逐渐从一个艺徒(乡村教堂的管风琴手)成长为艺术大师。他的歌剧反映了意大利人民争取民主、争取民族解放和完成祖国统一事业的愿望,因而深受群众的欢迎。他在童年和少年时期过着艰苦的生活,但在中年以后随着声誉的逐渐增长,从歌剧创作得到的巨额收入使他成为富有者。19世纪50到60年代意大利北部工业迅速发展,资本主义因素渗入到农村,促成了地主的资产阶级化。威尔第像当时萨丁王国的首相加富尔一样,在以资本主义方式经营农业方面,走在北部地主的前面。他在50年代之初在布塞托近郊的圣·阿加塔购买房屋和田地,雇用农民,开河筑路,采用汽犁和打谷机从事农业生产,把创作歌剧所得报酬的很大一部分投资于农业。威尔第写道:“说到农业,我只是一个外行,我的确希望这一门崇高的科学在我们这里获得广泛的发展,这对于我国将是多么大的富源!”(1891年10月21日给列萨斯科的信)在封建落后的农村中提倡生产技术的改革,在当时是有进步意义的。当1880年前后意大利经济发生危机,大批失业者向美国移民时,威尔第在自己的庄园里新办了3

个农场，给予200名失业农民和他们的家属以工作。他出资设置布塞托贫苦学生的奖学金；捐款给波河流域的灾民；捐款给法国在普法战争中受伤的士兵；在维拉诺瓦造医院，关怀医院对病人的供应；在罗马造"息庐"，以歌剧收入作为经常费用，使100名穷苦的老音乐家得以度其余生。这些事都说明他对贫苦人民的同情和关怀；但他的资产阶级立场是非常鲜明的。1861年，代表贵族和资产阶级利益的意大利王国成立时，他被选为第一届国会议员和布塞托城的代表，决不是偶然的。

19世纪20至70年代，意大利掀起了"复兴"运动，也就是鼓吹民族自觉和自决、争取独立和统一的资产阶级革命运动。威尔第是复兴运动的积极拥护者，他的强烈的民族意识从他对传记作者莫那尔第所说的一段话中鲜明地体现出来："你认为，似乎在这样的太阳和天空下，我应该写出《特里斯坦》或四部曲来吗？〔《特里斯坦》和四部曲是德国作曲家瓦格纳的乐剧〕上帝保佑！我们是意大利人！彻头彻尾的意大利人！在音乐上尤其如此！"他的爱国思想不仅反映在歌剧创作中，也表现在实际行动中。

1848年革命激起了威尔第强烈的爱国热情。这一年的8月4日奥地利军队占领了米兰，革命斗争进入高潮。威尔第和伦巴第临时政府议员贵尔列里、威尼斯临时政府大使加尔等10人，在8月8日联名写信给法国将军威尼亚克和大臣巴斯提得，吁请法国帮助意大利反抗奥地利。信中一开头就说："我们刚刚接到8月4日米兰的消息，意大利人已经准备好誓死保卫祖国。拉得茨基(奥地利将军)的声明告诉我们，等待着伦巴第人的命运是什么。他们愿意高呼"意大利万岁"而死——他们的眼光投向法国，冷静而充满信心地等待着法国的慷慨的帮助。"

1847年，威尔第在伦敦结识了流亡国外的意大利"复兴运动"民主共和派领袖马志尼。1848年革命时期，威尔第接受马

志尼的委托，用马美里的歌词《把号角吹响》谱成了爱国歌曲。(马美里是意大利爱国诗人，1849 年 7 月在保卫罗马共和国的战斗中英勇牺牲。)(例 242.)

例242

把号角吹响

All° marziale

1. 把 号 角 吹 响，让 旌 旗 迎 风 飘 扬，金 光
2. 祖 国，向 前 进！在 你 家 里 只 有 人 民 是
3. 人 民 的 儿 子，面 对 着 先 烈 的 遗 体 踟 蹰

闪 闪。祖 国 不 该 再 受 践 踏！卑 贱 的 奴 隶 们 啊！
主 人。谁 开，贵 族 和 奴 隶 主！所 有 的 牛 鬼 蛇 神！
宣 誓：爱 国 志 士，不 获 胜 利，我 们 将 决 不 休 止！

起 来，挣 断 铁 的 锁 链！正 义 在 我 们 一 边。警 钟 在 响，战
高 贵 的 怒 火 在 燃 烧，胜 利 必 属 于 我 们。新 时 代 的 儿 子
大 家 已 忍 耐 到 极 限，再 不 能 袖 手 旁 观。日 夜 期 待，战

斗 开 始，人 人 拿 起 刀 剑！
向 前 进，英 魂 祖 国 复 兴！
眼 欲 穿，燃 烧 吧，火 焰！

我们决不放弃战斗，直到人民从外国枷锁下重获自由！从海洋到高山，为了祖国的统一而战斗！从海洋到高山，为了祖国的统一而战斗！斗！坚决战斗！坚决战斗！

parlando la voce

rit. molto

威尔第怀着巨大的热忱写作这首爱国歌曲，希望它能为群

众所接受，并充分发挥它的战斗作用，所以他尽量写得通俗易懂，易于歌唱。它的慷慨激昂的曲调，使人想起贝里尼的歌剧《清教徒》中结束第 2 幕的二重唱，这首二重唱刚好也叫《把号角吹响》，清教徒乔治和理查高唱此歌，表现了誓为击败骑士党（保王派）而战的决心。（例 243）

例243



两首《把号角吹响》在气质上都属于“民族歌曲”（19 世纪 20 年代开始在复兴运动中产生的一种爱国歌曲）的范畴，它们在音调上的近似，决不是偶然的。1848 年 10 月 18 日，威尔第把这首歌曲寄给马志尼，并在附信中说：“希望它在伦巴第平原上伴着炮声响起来。”但寄到时战斗已经结束，这首歌曲终于没有能够及时地发挥它应该起的作用。

1848 年 11 月，罗马教皇的领地也发生了革命。1849 年 2 月 9 日在加里波的的倡议下罗马共和国宣告成立。但流亡在外的教皇不甘心失败，请求法国出兵镇压革命。拿破仑三世派遣四万大军在 7 月 3 日攻下了罗马。威尔第在巴黎听到这消息，表示无比的愤慨。他在 7 月 14 日给雕塑家鲁卡尔第的信中说：“你可以想象我是多么焦虑着罗马的事变……强权依然统治着世界！正义？正义对刺刀有什么办法？我们只能悲叹自己的不幸，并咒骂那些带来这么多灾难的人……”

在 1859 年革命时期，威尔第也把自己和祖国的命运紧密地联系在一起。

1859 年夏，加富尔和拿破仑第三在法国的普隆比埃秘密缔

结了共同反奥的军事同盟。4月,对奥战争爆发。6月,意、法联军取得了决定性胜利,帕尔马摆脱了奥国的羁绊。威尔第大喜过望,带头认捐了二十五磅给受伤的战士和孤儿,并在通信中对法国人和拿破仑第三表示感谢,他说:"如果他信守他的诺言,我将像崇拜华盛顿一样地崇拜他,有过之而无不及。"伦巴第东部的索尔菲里诺的大胜使他欢欣鼓舞,曾答应为米兰市写一部大合唱祝贺拿破仑三世的命名日。但在联军连续取得胜利的情况下,拿破仑三世因害怕中部各邦人民的革命,突然在7月11日与奥地利皇帝在维拉法朗单独讲和,出卖了意大利的统一事业。威尔第对拿破仑三世的满腔热诚顿时化为乌有。大合唱当然作为罢论。他的悲愤的心情,在7月14日给马斐的信中充分流露出来:

"现在对我来说,与其唱一首赞美诗,不如悲叹我们永远命途多舛的祖国更为适当。

"我在收到你来信的同时,接到了一份12日的公报,其中报道着:'皇帝(指拿破仑三世)向皇后(指其妻欧热尼)……宣告和平……威尼斯依旧由奥地利统治。'

"期待已久的、可望而不可即的意大利独立究竟在哪里?米兰宣言意味着什么?难道威尼斯不是意大利?胜利带来了这样的结果!无数鲜血是白流的了!使人气馁的青春!加里波的已经放弃了坚持已久的主张君主的信念,至今还没有达到他的目标。这已足以使人发狂!……我们不能对任何国家的外国人抱什么希望……"

从这封信里我们可以体会到威尔第热血沸腾的爱国情绪,和爱憎分明的正义感,但也可以看出他支持君主政体的政治见解已

经形成。他在事实面前,不再像1848年那样对法国存什么幻想,懂得了争取独立要靠自己的力量。这时帕尔马为了防止奥地利人卷土重来,决定召集国民自卫军。但布塞托的国民自卫军没有枪枝,又没有钱买。威尔第在都灵从美国驻萨丁王国公使赫德逊处取得了一封给加里波的的军官科尔特的买枪通知书,先后在10月2日和18日两次去信科尔特,托他在热那亚定购了172枝美国制造的来福枪,由威尔第自己出钱。

1870年7月19日,普法之战爆发,法军一败涂地。威尔第深切地担心着祖国的命运。他在8月10日给桑克提斯的信中写道:“我很忧虑法国战败。我在法国住得太久,不能不觉察到法国人的傲慢和自负达到了怎样令人不可忍受的地步。但每一个认真思考和自命为真正意大利人的人,必须避免这种狂妄自大,必须记住普鲁士人曾宣称‘威尼斯海和的里雅斯特属于德国!’普鲁士的胜利意味着:一个持久不变的德意志帝国;被打败了的奥地利退居欧洲一角;亚德里亚海直到阿的治河为帝国所占有。想一想,意大利的其余领土结果将会怎样!这就是我们不得不担心和我现在所忧虑的。”普法战争爆发后法国撤退了罗马的驻军,使意大利完成了统一,而威尔第能在这时看到德意志帝国的危险的侵略性,是很有远见的。后来俾斯麦的德意志帝国的所作所为,证实了威尔第的预见。

但到了80年代以后,威尔第的爱国思想,已一变而为沙文主义。当时意大利资产阶级因国内市场狭小,正向国外寻求市场,夺取殖民地,第一个目标就是过去曾经是意大利保护国的地中海非洲海岸上的突尼斯。不意突尼斯在1881年5月11日为法国所占领,成为它的保护国。威尔第听到这个消息以后非常气愤,赶忙在5月27日写信给他的朋友阿里瓦贝内,阻止他把自己的歌剧交给法国人演出。威尔第在信中表现了极大的愤

慨。

"你疯了吗？把《博卡涅格拉》交给巴黎上演?！你真以为我现在会到那个国家去吗？不！给我全世界的钱也不会去！我们挨了重重的一棍！当然，肯定是我们自己的过错！过去、现在和将来都不会有这样××的(你自己去形容吧)政府……我说的不是红旗、白旗或黑旗……什么样的形状和颜色在我看来毫无区别。我看到历史上各种政体的大功、大罪和大德：君主政体、神权政体和民主政体！……再说一遍，在我看来毫无区别！但我要求那些管理公众事务的是才能出众和诚实可靠的人。……我对我们的前途有一种悲惨的预感！左派会毁灭了意大利！

"给我们最后打击的将是法国人。法国人决不会爱我们，从1870年起就恨我们。他们要找借口是很容易的！……谁来保卫我们？开罗里派？加里波的派？

"我们已得罪了其他所有的国家。他们将袖手旁观，将耻笑我们。"

意大利统一后，最初由"右派"(加富尔派)执政，1876年改由"左派"(过去的加里波的派)组阁。在政治上，左派和右派几乎是一丘之貉，只是左派对教会是不妥协的。右派代表大资产阶级及意大利北部资产阶级化了的贵族地主。代表自由资产阶级执政的左派，原来是主张共和政体的，上了台以后也变成了君主制度的拥护者。左派最初由德普列蒂斯组阁，两年以后就下台，改由威尔第信中所说的开罗里组阁。开罗里在1848年革命以后追随加里波的致力于复兴运动。意大利统一以后，他在1878年3月继德普列蒂斯组成了第一次内阁。这一年在解决巴尔干问题

的柏林会议上，奥匈帝国从土耳其手中取得了波斯尼亚和黑塞哥维那的托管权，而意大利则因开罗里的“洗手”政策而一无所得。1879 年 7 月开罗里与德普列蒂斯组成联合内阁，开罗里自任首相和外交部长。他信任法国的担保，并确信英国不会允许法国向北非扩张，因而未能防止法国占领突尼斯。开罗里的“洗手”政策和亲法政策，使意大利既未能插手巴尔干，又未能向北非扩张，因而引起了右派的不满。难怪威尔第要骂他们无能了。威尔第认为什么政体都是一样，只要求“才能出众和诚实可靠的人”来管理国家，正同我们耳熟能详的“好人政府”的主张是一样的。

二、政 治 倾 向

在意大利复兴运动中，以马志尼为代表的资产阶级民主派主张用建立共和国的方法来完成统一，但他们不敢发动群众，只依靠少数人的阴谋和暴动来进行革命，使革命屡次遭受失败。1859 年人民英雄加里波的组织千人志士发动了自下而上的人民革命，取得了解放西西里和那不勒斯的巨大胜利，但他没有依靠人民群众把革命进行到底，就把政权交给了萨丁王国的皇帝维托里奥·爱麦虞限第二，让以萨丁王国首相加富尔为代表的自由贵族和大资产阶级君主立宪派篡夺了胜利的果实。威尔第和马志尼、加富尔都有过政治上的联系。1847 年威尔第和流亡在伦敦的马志尼相识。马志尼对威尔第很重视，1848 年要威尔第写革命歌曲，在信里写道：“现在和以往一样，意大利需要你的音乐。”但威尔第在政治上与其说倾向于共和派的马志尼，不如说倾向于君主立宪派的加富尔。1859 年 9 月，他由英国驻萨丁王国公使赫德逊介绍，会见了加富尔。9 月 21 日，威尔第回到布

塞托后写信给加富尔，感谢"我们伟大的政治家、我们的第一个公民、每一个意大利人都应称之为国父的人和自己握手，请阁下惠予接受一个单纯的艺术家的肺腑之言，他除了永远爱祖国之外，没有别的可以自负。"加富尔回了他一封同样热情的信。两人在1861年加富尔去世前一直保持着交往。

1861年，威尔第因加富尔的怂恿当了意大利王国的第一届国会议员，他虽照例出席都灵的会议，却并不参加讨论，只是和加富尔商议意大利音乐机构的制度与政府的关系问题。他向加富尔建议罗马、米兰和那不勒斯的三大剧院应该有由政府补助的合唱队和乐队，三个城市的音乐学院应和剧院建立联系。但不久加富尔就去世。后来威尔第表示："如果加富尔活着的话，这个计划是会实现的，别的首相就办不到。"(见1876年3月15日给阿里瓦贝内的信)加富尔死时，威尔第非常悲痛，直到1876年6月为加富尔做丧事礼拜时，他还"穿着丧服参加丧礼，心里不胜悲痛，不禁淌下了眼泪，像孩子一样哭泣"。(见1876年6月14日给阿里瓦贝内的信)

威尔第主张君主立宪的政治见解，是和加富尔完全一致的。早在1848年法兰西第二共和国成立之初，威尔第就对共和政体表示反感，他在10月2日从巴黎写信给马斐说："昨天的国民会议向政府咨询意大利问题。他们需要知道方针如何，谈判进行如何，以及有何成就。卡威尼亚克回答了通常由瑞佐回答的话：他不能也不想答复。好一个共和国！"威尔第赞同加富尔以萨丁王国为中心来统一意大利的主张。1860年，当帕尔马公国通过所谓公民投票，决定并入萨丁王国时，威尔第作为布塞托五人代表之一，带了公国的公文到都灵去见国王维托里奥·爱麦虞限第二。在这以前，当1858年那不勒斯检查机关不准歌剧《蒙面舞会》演出时，市民们支持威尔第，在他居住的旅馆前示威，高呼

"威尔第万岁",墙壁上也到处用粉笔写着"威尔第万岁"("Viva Verdi")。在这句口号中,"威尔第"是一个双关语,它的五个意大利文字母恰好是"意王维托里奥·爱麦虞限"(Vittòrio Emmanuèle Re d' Italia)的缩略语。可见,这些支持威尔第的市民,同时也是君主立宪的拥护者,他们巧妙地把威尔第和皇帝的名字联系了起来。

威尔第对宗教的态度是比较开明的。他从小就到本乡教堂里去演奏管风琴,参加宗教仪式。他的拉丁文教师塞列蒂神父希望他将来也成为神父。少年时代的威尔第每天要到公共图书馆去看书,特别喜欢读圣经。尽管宗教思想对威尔第有根深蒂固的影响,他非但没有成为神父,也没有成为虔诚的天主教徒。威尔第的夫人朱塞皮娜·斯特列波尼在 1872 年 5 月 9 日写信给她的医生维尼亚说:威尔第"纵使不是一个彻底的无神论者,也是一个不大信仰宗教的人。"在同年 8、9 月间给马斐的信中又说:"有些有德行的人有信仰上帝的必要;而另外一些人并不信仰什么,只是信守严格的道德教训,也可以生活得很愉快。孟佐尼和威尔第:是两个引起我深思的人物。"(孟佐尼是天主教徒。)

对于反民主、反科学、勾结外国势力阻挠意大利统一事业的罗马教皇,威尔第更是极为憎恶。1848 年革命时,教皇庇护第九力图瓦解意大利人民的斗志,他在 4 月 29 日向全国教会发出通告说,战争违背教皇的意志和"仁慈友爱"的教义。1849 年 7 月,他又引狼入室,镇压革命,葬送了罗马共和国。1864 年公布《异教谬论 80 条》,把一切反对教皇统治的学说和社会主义、共产主义都列入"异教谬论"。1869 年又召开了梵蒂冈宗教会议,制定了"教皇永无谬误"的信条。威尔第对于这些反动措施都深表痛恨。1870 年普法战争爆发后,法国撤走了罗马驻军,意大

利王国的军队在9月间开入罗马。这时威尔第看到了王国和教皇的不可调和性。他在9月30日给马斐的信中说:"我不能想象国会可以和大主教团调和,出版自由可以和宗教裁判调和,民法可以和《异教谬论80条》调和;……如果明天我们必须有一个精明、圆滑的教皇,一个真正狡猾的人,像过去常有的罗马教皇那样,他会毁了我们。教皇和意大利王——我不忍看到两者的结合……"但他对于庇护第九的反动本质并没有全面的认识,往往为一些假仁假义的欺骗手段所蒙蔽。1878年庇护九世逝世时,他一方面表示"反对《异教谬论80条》的教皇",一方面又"赞成颁布大赦令的教皇";一方面庆幸1848年庇护九世没有扮演革命的角色,"如果他在1848年把奥地利人赶出了意大利,现在将是什么局面?一个神父的政府!可能是一团混乱和四分五裂!"一方面却说"他所做的好事和坏事都帮了我们国家的忙,他到底是一个好人,一个善良的意大利人——比许多大叫大嚷爱国的人要好得多。"(见1878年2月12日给马斐的信)威尔第在这里虽然讽刺了庇护九世,却更多地讽刺了"许多大叫大嚷爱国的人",因此也就原谅了这个极端反动的教皇。比起7年半以前对这位"真正狡猾"的教皇的态度,已有很大的转变。这时已不是统一事业刚刚完成的时期,而是巴枯宁派发动阴谋暴动的时期。——虽然是无政府主义者的盲动,对于资产阶级来说,还是不免胆战心惊。其实,威尔第早在1871年巴黎公社时期,就因害怕无产阶级革命而主张对工人阶级实施怀柔政策,对一切反动势力妥协,包括对教皇妥协,他在1871年6月9日给鲁卡尔第的信中说:"法国的事件是痛心的和惊人的。一切主义走向极端只会引起混乱。法国——不如说巴黎——把好事和坏事都推向极端,后果就是这样。我们如果不懂得怎样克制自己,也会发生同样的事。这就是前车之鉴。你们的神父对《教皇永无谬误》

的信条的不妥协性,正在德国引起宗教分裂。你们的神父的确是神父,但他们不是基督徒。教廷对巴黎可怜的牺牲者不说一句怜悯的话,是真正可耻的。”威尔第不说要教廷谴责凡尔赛政府的刽子手,而要教廷对“巴黎可怜的牺牲者说一句怜悯的话”,显然想借此缓和意大利的工人阶级,以免“发生同样的事”。

威尔第一再说自己对政治不发生兴趣,提到当国会议员的事时,他幽默地说:“我当代表一点儿也不相称,没有任何才能,而且压根儿就没有必需的耐心。……如果有人要写国会议员的传记,他只需要在一张漂亮的纸的中央印上这么一行:‘据说意大利有450位代表,这是不确实的。其实只有449,因为威尔第不是代表。”(见1865年2月8日给皮亚威的信)但他的政治倾向是非常鲜明的,而且在不同时期的政治态度,都是随着本阶级的历史地位而转变的。这对于理解他各个时期的歌剧创作思想是很重要的。

三、早期爱国歌剧及其社会作用

爱国英雄主义是威尔第早期歌剧的主要题材。这些歌剧在艺术上还不成熟,有模仿罗西尼和贝里尼的英雄歌剧(如罗西尼的《唐克雷第》、《摩西》、《穆罕默德第二》、《威廉·退尔》,贝里尼的《诺尔马》)的痕迹,对英雄气概的刻画流于表面,没有深入到人物性格中去,在表现手法上还有些公式化;但作品中所表现的反抗异族压迫的爱国思想和反对专制暴政的民主精神,给予19世纪40年代为摆脱奥地利统治、争取祖国的独立和统一而斗争的意大利人民以巨大的鼓舞。爱国题材的创作路线不仅贯穿在早期歌剧《纳布科》、《伦巴第人》、《吉奥凡娜·达尔克》、《阿提拉》和《列尼亚诺之战》中,也贯穿在中期歌剧《西西里晚祷》和晚期

歌剧《阿伊达》中。这些歌剧虽然采用了历史和宗教题材，意大利人马上把主人公的遭遇和祖国的命运联系了起来。这些歌剧中的人物有的是5世纪反抗匈奴王侵略的阿奎里亚人(《阿提拉》)，有的是第一次十字军中的伦巴第人(《伦巴第人》)，有的是12世纪反抗德王巴巴罗萨的侵略的伦巴第人(《列尼亚诺之战》)，有的是13世纪反抗法国统治者的西西里人(《西西里晚祷》)。北方的阿奎里亚和伦巴第在19世纪40年代的当时直接处于奥地利的奴役下，是民族解放斗争最尖锐的地区(威尔第本人就是伦巴第人)，而西西里则是农民遭受压迫特别深重，一再爆发革命起义的地区。这就使这些历史题材的歌剧更富于现实意义。威尔第早期的爱国歌剧常常激起意大利人民无可比拟的革命热情，特别是其中某些爱国主义内容的合唱曲和独唱曲所起的煽动作用，在意大利歌剧史上是史无前例的。例如：

《纳布科》——这部歌剧取材于《旧约·列王记》，叙述耶路撒冷的犹太人反抗巴比伦王纳布科的侵略。威尔第自述开始读索列拉的脚本时的情景说：

> 当我把书抛在桌上时，它打开来了，我的眼光投在下列的字句上：
>
> “飞吧，思想，鼓起金翅膀。”我读下去，深为这些诗句所感动，觉得它们好像就是圣经的释义，阅读它们是对于我的孤独生活的安慰。(见1879年在圣·阿加塔写的《自述》)

威尔第所说的“圣经”显然是指《诗篇》第137篇。在歌剧中，《飞吧，思想，鼓起金翅膀》是第3幕第2景被俘的犹太人在巴比伦的幼发拉底河边悲叹失去的祖国、怀念故乡耶路撒冷的歌，而《诗篇》第137篇也是被俘于巴比伦的犹太人的哀歌，歌中说：

"我们曾在巴比伦的河边坐下，一追想锡安就哭了。我们把琴挂在那里的柳树上，因为在那里掳掠我们的，要我们唱歌，抢夺我们的，要我们作乐，说：'给我们唱一首锡安歌吧'，我们怎能在外邦唱耶和华的歌呢！……"歌剧中的情景，和《诗篇》的内容非常相似；歌中"预言着命运的金色箜篌，为什么默默地挂上杨柳"等词句，显然也脱胎于《诗篇》。对于听到《诗篇》中的这首哀歌，就会想起苦难的祖国的人来说，这段歌词是多么意味深长啊！（例244.）

例244

Largo
pp
sotto voce

飞吧，思想，鼓起金翅膀；飞吧，栖息在小丘上，山岗上，在那
里，故乡柔和的朝阳把大地照亮，到处一片幽香！乔尔
达诺的小河含笑迎人，西翁内的古塔安然无恙。啊！我的
祖国，你美丽而衰朽！啊！亲切的往事不堪回首！预言着
命运的金色箜篌，为什么，默默地挂上杨柳？在心
中死灰复燃的回忆，对我们讲述着岁月如流！啊，命
运有如索利玛一样，一声声悲叹痛彻在心头。啊，上帝启示人同心



1842 年，这部歌剧在米兰初次演出时，这首合唱曲果然激起了听众炽烈的爱国情绪，被要求重唱一次后，乐队、演员和听众一起向年轻的作曲家报以热情的喝彩声。歌剧演出后，群众马上在街上唱起这首歌来，成为革命人民反抗外国压迫者的战歌。在过去一百多年中，几乎每个意大利孩子都知道它，都会唱它。1901 年威尔第逝世后，当他的棺木从米兰纪念碑公墓迁移到“息庐”小礼拜堂时，无数送葬者也不约而同地唱起这首歌来。(这首歌也是《纳布科》序曲中的一个重要主题。)

《第一次十字军中的伦巴第人》——第 4 幕伦巴第人在军营中准备进攻耶路撒冷时所唱的著名合唱曲《啊，天主，你从祖国上空》对听众激起的热情，比起《纳布科》中的犹太人合唱来，有过之而无不及。(例 245.)

例245





1843 年歌剧初次演出于米兰时，在警察禁止听众要求再唱一次的情况下，这首合唱曲还是重复唱了三次。米兰人是意大利革命的先锋，奥地利政府不会不懂得米兰群众对这首爱国合唱曲的喝彩所包含的政治意义。听众又一次把舞台人物的感情当作自己的感情，而在当时革命风暴即将来临的情势下，伦巴第十字军对故乡的怀念很容易使意大利人想起祖国的命运。十年以后，著名意大利诗人吉乌斯蒂曾在一首诗中回忆了这首合唱曲对 40 年代的意大利所激起的无可比拟的政治热情。

《欧那尼》——在这部取材于雨果的同名戏剧的歌剧中，亡命之徒欧那尼成为被放逐的爱国者的化身。1844 年在威尼斯初次上演时，第 3 幕的合唱曲《起来，卡斯蒂勒的狮子》(卡斯蒂

勒是西班牙中部的王国)激起了威尼斯人的示威游行,群众在示威时高唱着“起来,威尼斯的狮子”,“起来,意大利的狮子!”西班牙贵族西尔发尽管不能算是英雄人物,他在第1幕中所唱一首表示要报仇雪恨的歌,在音调上也具有“民族歌曲”的性质。(例246.)

例246





《阿提拉》——第1幕奥达贝拉的卡伐蒂那所表现的英雄气概,在西洋歌剧的女高音独唱曲中是少见的。侵入阿奎利亚的

匈奴王阿提拉问被俘的意大利妇女何以能和男人并肩作战时，阿奎利亚领主之女奥达贝拉骄傲地回答道：(例 247.)

例247

Andantino ♩= 69

当战士奔驰上战场，好象那雄狮一样，

蛮族的妇女在牛车上流眼泪，流眼泪，高声呼喊；

grandiosso e fiero

我们意大利女人不一样，身披着铁甲上战场上战场，不

怕那沙场的烟尘，为祖国，要为祖国杀敌人。

1846 年这部歌剧在威尼斯初次演出时，罗马大帝的使者艾济奥和阿提拉的二重唱中著名的诗句“你可以占有世界，但让我保有意大利”激起了全场狂热的爱国情绪，并成为当时流行的政治口号，它和咏叹调《亲爱的祖国是坚强勇敢的儿子们的母亲和皇后》都引起了示威运动。威尔第的传记作者莫那尔第详细叙述了这些事实，称威尼斯人接受《阿提拉》的狂热程度超过了《欧那尼》。

《列尼亚诺之战》——1849 年 1 月 27 日初次上演于罗马时，罗马正进入革命高潮。两个多月前群众杀死了教皇大臣洛希。工人、手工业者和部分小资产阶级分子都行动起来，举行示威游行，要求建立临时政府，召开全意大利议会，教皇逃到那不勒斯。歌剧演出 13 天以后，罗马制宪会议根据加里波的的提议，宣布成立罗马共和国。歌剧演出时，剧院挂满了国旗。歌剧所演的，是 1176 年伦巴第各城市的同盟军抵御德王巴巴罗萨侵

略的事件。伦巴第的首府就是米兰,而故事发生的地点列尼亚诺在歌剧演出的当时是奥地利所控制的四个要塞之一。在此时此地演出这样一部歌剧,本身就是一种爱国示威。在这样的情势下,这部歌剧被狂热地接受是完全可以理解的。作曲家和演员一次一次地被听众唤出来谢幕,整个第4幕重演了一遍。在这一幕中,米兰人民焦急地等待着列尼亚诺的战报。传来了胜利的消息。德国军队完全被击溃,巴巴罗萨被阿里哥拖下马来,阿里哥也受了重伤。被奸人挑拨的罗兰多和他的战友阿里哥重归于好。阿里哥吻着国旗死去。群众响起了哀悼和欢呼的声音。演出第2幕最后一场时,剧场里发生的意外事件可以说明这部歌剧对意大利人有多么大的煽动力。在这一场中,被诬勾引罗兰多的妻子的阿里哥被罗兰多关在碉堡的一间面临波河的房子里,被剥夺了参加战斗的权利,作为惩罚。战士们唱着慷慨激昂的出征歌,和描绘波河咆哮的音乐交织在一起。悲愤绝望的阿里哥再也忍受不了逃避为祖国的荣誉而作战的耻辱,就冒着生命的危险,高呼"意大利万岁",从窗口跳入波河。当时剧院的楼厅中坐着一个龙骑兵军曹,他被如火如荼的音乐所激动,情不自禁地扯开军装,模仿着舞台上阿里哥的动作,从楼厅的栏杆上跳进了乐池。

歌剧第1幕中的合唱曲《意大利万岁》,也像上述几部歌剧中的爱国合唱曲一样,成为人民革命歌曲。

四、成熟时期歌剧创作的成就

威尔第的早期歌剧,大多是历史爱国题材的作品,是在特定的历史背景下产生的。它们反映了当时意大利人民争取民族解放的愿望,对意大利的统一运动和独立斗争起了鼓舞作用;就其

创作动机和社会效果来说，都是有进步意义的。但从艺术性来说，这些歌剧的音乐还比较粗糙，对人物性格和戏剧情节，缺少鲜明生动的刻画，管弦乐也只是处于从属于人声的地位，没有起积极的作用。英雄人物的音乐形象，是类型化，而不是典型化的形象，比起罗西尼和贝里尼的英雄歌剧中的人物形象来，还看不到有鲜明的特点，还常常有模仿的痕迹。

从50年代开始，威尔第的歌剧创作进入了成熟的阶段。以《利哥莱托》、《游吟诗人》、《茶花女》和《阿依达》为代表的50至70年代的歌剧，比起早期历史题材的英雄歌剧来，不仅对人物的性格和心理状态有比较深刻细致的刻画，从类型化的形象提炼成个性化、典型化的形象，并且把性格的刻画和情节的展开紧密地联系起来，以富于动力的音乐不断地推动着戏剧性的发展；因此音乐的布局和结构也起了显著的变化，逐渐打破了“分曲”的局限，变得灵活、有机，一气呵成；管弦乐也改变了它的从属地位，起着积极的、主导的（但不是压倒人声）的作用。

作于40年代末期的《露伊莎·米勒》，是威尔第歌剧创作的一个转折点。剧中对高尚淳朴的老兵米勒和他的天真纯结的女儿露伊莎，以及他们所遭受的痛苦，作了鲜明生动的刻画。第1幕和第3幕中露伊莎所唱的《我一见他就怦怦心跳》、《坟墓是覆盖着鲜花的卧榻》和老米勒所唱的《红绳紧系》，都是洋溢着深情的独唱曲，这样亲切生动而又个性鲜明的音乐，是在早期歌剧中难于找到的。

《露伊莎·米勒》在题材和体裁方面的变化，也是意味深长的。出现在舞台上的，已不是神话中的人物或历史上的帝王将相，而是现实生活中有血有肉的普通人；演的也不是悲壮宏伟、激昂慷慨的大歌剧，而是亲切细腻地描写世俗人情的抒情歌剧，或室内歌剧。在题材和体裁上另辟蹊径的《露伊莎·米勒》，可以

说是《茶花女》的试笔。

《露伊莎·米勒》取材于席勒的戏剧《阴谋与爱情》。恩格斯称《阴谋与爱情》为"德国第一部具有政治倾向性的戏剧。"席勒借剧中人公爵的情妇米尔佛特的口，控诉了德国封建统治者的残暴和荒淫，从一件事就暴露了公爵对人民犯下的滔天罪行：公爵送给她的珠宝是用七千农奴换来的，这些农奴被卖给英国，送到美洲去打仗。在检阅的时候，那些嘟嘴瞪眼的都被枪杀了。当公爵和情妇一道骑马出去打狗熊时，那边是号啕大哭的孤儿去追赶他活着的父亲，这边是愤怒的母亲抱着吃奶的娃娃去向刺刀尖里钻。……最后米尔佛特羡慕平民少女露伊斯的崇高品格，决定和露伊斯的情郎斐迪南一样和自己的阶级一刀两断，用双手做工过日子，来洗净那曾经容忍过的污辱。歌剧保持了席勒的剧本的主要情节，描写一对真诚相爱的情人——背叛自己的阶级的伯爵之子罗多尔福(席勒的剧本中的斐迪南)和退伍士兵之女露伊莎(席勒的剧本中的露伊斯)——被贵族老爷们恶毒的阴谋诡计活活迫死，从而揭露了封建贵族的阴险毒辣和卑鄙无耻的丑恶面目。歌剧结束时，增加了罗多尔福临死刺杀阴谋的主使者伍尔牧的情节，加剧了敌对阶级之间的冲突。这种揭露腐朽的封建制度及其黑暗势力的作品，虽和历史爱国歌剧的题材和体裁不同，也有其另一方面的现实意义，它反映了当时意大利人民的民主愿望，激起人们对腐朽残暴势力的憎恨和对被损害者的深切同情。在威尔第 50 和 60 年代的歌剧中，这种社会悲剧题材的作品，占据了主要地位，如《利哥莱托》、《游吟诗人》、《茶花女》、《命运的力量》等都是。

但是，大歌剧型的历史英雄歌剧这条线，在威尔第 50 和 60 年代的创作中并没有就此中断。《西西里晚祷》和《唐·卡洛斯》两剧，都是这条线的继续。《西西里晚祷》采取 1282 年 3 月 30

日西西里岛帕勒莫地方以晚祷钟声为号发动起义,反抗法国侵略者的历史事件为题材,是一部表现爱国思想的歌剧。脚本作者斯克里布是以写作“佳构剧”或称“巧凑剧”(pièce bien faite)著称的通俗喜剧作家。“佳构剧”是一种追求紧张的戏剧效果,以离奇的情节取胜的戏剧。《西西里晚祷》就有一点“佳构剧”的味道。众所周知,威尔第对这部歌剧的脚本是不满意的,他怪斯克里布损害了意大利人的荣誉,怪他“改变了普罗契达(西西里爱国者)的历史性格,按照他的得意手法,使他成为一个老一套的谋反者,手里少不得紧紧握住一把短剑。”(见 1855 年 1 月 3 日给克罗斯尼叶的信)但普罗契达在歌剧中还不失为一个始终不渝的爱国者,真正使歌剧的爱国思想受到损害的,是歌剧中的一对情人(阿里哥和埃伦娜)为了父子之情和儿女之情而放弃了爱国的立场。当阿里哥发现法国总督蒙福尔特是他的父亲时,他的爱国立场动摇了。在第 3 幕的二重唱中,蒙福尔特用父子之情来打动阿里哥,阿里哥在激烈的思想斗争中经不起考验,做了他的思想上的俘虏。蒙福尔特的抒情旋律,后来由阿里哥重复着。一对针锋相对的人物,就此唱起一个调子来:(例 248.)

例248

Allegro moderato

蒙佛尔特

当 我在 看 着你可 爱的容 貌, 无 比的 欢 乐涌 上心

头, 我终于 找到 安 宁 和幸 福, 让 我来叫 你:我亲 爱的儿!

♩= 88

阿里哥

亲 爱的 妈 妈, 你安 息 在天 堂, 你 给我力 量使我别彷 徨.



第4幕的大二重唱也用了相同的手法调和了阿里哥和埃伦娜的矛盾。埃伦娜严厉地责备了阿里哥的背叛行为,但当她听到那专制暴君就是他的父亲时,马上原谅了他,重复了他的恳求的旋律,唱出了同情的词句。(例249.)

例249

Allegro agitato

阿里哥

我无罪,是可怕的命运叫我惭愧,叫我伤心,我真不幸,命中注定,我的心永远忠诚!

♩. = 100

埃伦娜 *appassionato*

听他说话多么诚恳,他的忧伤感动我的心,啊,你看他多么痛苦,他分明在诉真情!

两个二重唱不仅是歌剧的转折点,也是音乐的重心。威尔第把第3幕的二重唱主题作为序曲的重要主题,也是序曲中得到最充分的发展的主题,这决不是偶然的。抒写父子之情和儿女之情,实际上已成为这部歌剧的主要内容。爱国英雄主义的内容,已退居于比较次要的地位了。歌剧还改变了1282年西西

里人以晚祷钟声为号发动起义的历史事实，变成以阿里哥和埃伦娜结婚的钟声作为起义的信号。蒙福尔特在一对未婚夫妻叛变以后实施怀柔政策，撮合二人结婚；而标识着叛变和妥协的结婚钟声，却成为起义的先决条件。在第5幕的终场三重唱中，埃伦娜为了阿里哥的安全，不肯和他结婚，这时普罗契达不禁大怒，他自言自语地说："复仇的计划又落了空！"起义能否成功，要以和敌人妥协了的一对情人能否如期结婚为转移，这种离奇的情节，也削弱了歌剧的思想内容。

在60年代作品《唐·卡洛斯》中，威尔第对大歌剧型悲壮歌剧的写作，有了长足的进展。这部歌剧对中世纪的西班牙宗教裁判作了无情的揭露，对被压迫民族（法兰德斯人）寄予深切的同情，思想性较强；剧中的五个主要人物（国王菲利普第二、王子唐·卡洛斯、王后伊丽莎白、朴萨侯爵和埃博丽公主），都有生动细致、恰如其人的音乐刻划；富于动力的音乐，构成一气贯串的"场"，紧密配合剧情的发展。

威尔第早期爱国歌剧的路线，不仅贯穿在后来的英雄性大歌剧中，也贯穿在1848年革命时期和50年代的某些悲剧题材的歌剧中。这些歌剧中的个别场面所表现的爱国复仇的思想，演出时也往往引起了强烈的反应，例如：

《麦克白》——1848年演出于威尼斯时，威尼斯正处于革命的惊涛骇浪之中。剧中马克杜夫的咏叹调中激动人心的诗句引起了全场的骚动，剧院当局不得不唤警察来维持秩序！

被出卖的祖国
在含着眼泪召唤我们：
兄弟们，赶快去拯救
被压迫的人民！

《游吟诗人》——第3幕最后一场曼里科听到他的养母阿左契娜要被伯爵活活烧死时，拔出剑来唱了一首激昂慷慨的卡巴列塔：

可怕的火焰朝天空飞扬，
无比的愤怒教我疯狂！
仇人你太凶狠，你这样残忍，
我要你流血，决不留情！
妈妈让火烧，痛苦难忍受，
赶快去救她，我要报仇！
苦难的妈妈，如果我失败，
就让我和你一同死亡！

意大利人清楚地知道，这首歌中的"妈妈"就是指祖国。后来当1859年4月法国和萨丁王国对奥战争爆发，加富尔听到奥军渡过铁西诺河前来进犯时，不禁高唱这首歌曲来表达他的爱国热情。这是一首卡巴列塔体裁的革命歌曲，一首三拍子的战斗进行曲，它在音调上和当时的意大利革命歌曲非常接近，试与1848年革命时期热那亚的作曲家和唱歌教师诺瓦罗（1822—1885）的《意大利兄弟们》（诺瓦罗的这首歌和威尔第的《把战号吹响》是在同一时期用同一诗人的诗歌写作的。后来威尔第在1862年为伦敦国际博览会所作的《万国颂》〔实际上是《三国颂》〕中采用了诺瓦罗的这首歌）作一比较：（例250.）

例250



当曼里科重复着"苦难的妈妈"的歌词时,跟着他一起去救阿左契娜的士兵们一齐高唱着"武装起来"("all' armi!")。这是当时革命歌曲中流行的号召性词句,意大利作曲家皮埃里就曾写过一首《武装起来》,1859年革命时期西西里帕勒摩的美尔堪蒂尼教授作词的《加里波的战歌》的第一句也是"武装起来"。威尔第的另一歌剧《命运的力量》第3幕第一景的战斗场面中也出现了同样的词句。所有这些"武装起来",都采用了同样的节奏和音调,决不是偶然的:(例251.)

例251



意大利人把威尔第歌剧中的英雄性歌曲当作革命歌曲唱,这些歌曲不仅在客观效果上起着激发爱国热情的作用,而且在威尔第的主观意识上也是和当时的革命运动紧密联系在一起的。

在《阿依达》中,音乐的戏剧性发展有了进一步的提高。《阿

依达》是把大歌剧的特点和抒情歌剧的特点熔于一炉的杰作，剧中既有宏大的场面，又有深刻的性格描写和心理刻画。更重要的是，这部作品进一步克服了由一系列独立分曲组成歌剧，使剧情发展陷于停滞和静止的缺点，充分发挥了“场”的作用，音乐根据戏剧的要求机动灵活地连续发展。在这部歌剧中，丰富的旋律性和强烈的戏剧性互相结合，无论是第一幕中阿依达的场面和浪漫曲（“祝他胜利归来！这样的话我怎么说得出口！”），第2幕安内丽丝和阿依达的场面和二重唱（“为什么你今天很不高兴，可怜的阿依达！”），还是第3幕拉达美斯和阿依达的二重唱（“又和你相见，可爱的阿依达！”），都不再是一个个孤立的曲子，而是有机地连续发展的“场”。“场”的写法，并不是在《阿依达》中一蹴而成的。威尔第在50年代的歌剧中，已经写过许多富于戏剧效果的“场”，如《利哥莱托》中吉尔达和利哥莱托第1幕第2景的二重唱和第2幕终场前的二重唱，《行吟诗人》第4幕的“场面、咏叹调和《求主悯怜》”，《茶花女》第2幕茶花女和日尔蒙的二重唱，都是很好的例子；但50年代的歌剧，是以分曲为主，插入了个别的“场”，而在《阿依达》中则以“场”为主，插入个别的分曲。

《阿依达》的另一重要特点，是系统地使用了“主导动机”，从而增强了音乐的戏剧表现力，促成了音乐形象的贯串发展。威尔第在两年前所作的《利哥莱托》中已经用了主导动机的原则，预示着不可避免的报应的诅咒动机，是该剧唯一的主导动机（见例253—254）。那是一个在节奏上与和声上具有特征的短小乐思，主要用在第1幕。《阿依达》中的主导动机共有4个（例252.）：

例252

1. 阿依达动机:

Andante mosso ♩= 76



2. 安内丽丝的爱情动机:

Allegro assai moderato ♩= 92



3. 安内丽丝的妒忌动机:

Allegro agitato e presto ♩= 132



4. 祭司动机

Allegro maestoso ♩= 100

拉姆菲斯(祭司长)和第二男低音

摧毁敌人,戴上花冠的

第二男高音

摧毁敌人,戴上华冠的英雄,

英雄,你们举目仰望!

这些主导动机都是结构完整、旋律性很强的主题,它们从第 1 幕贯穿发展到第 4 幕,不仅是代表特定人物及其心理状态的符号,而且有鲜明的形象,对人物性格的刻画起着重要作用。

威尔第在后期歌剧《奥赛罗》中,把宣叙调和咏叹调融合为既有歌唱旋律性又有语言表现力的“独白”。贯彻着戏剧性发展的“场”的写法,在这部歌剧中也做得更为彻底;四幕之中,每一幕的音乐都是不间断地发展,完全不存在独立的分曲。他的最后的作品《法尔斯塔夫》也有同样的特点;所不同的,只是用喜剧性的音乐语言作为表现手段而已。表面上看来,《奥赛罗》和《法尔斯塔夫》的音乐有些像瓦格纳的“无终旋律”;但是,如果细加分析,则诚如威尔第自己所说:“我和瓦格纳毫无共同之处。恰恰相反,要是你们用心谛听,努力领悟乐曲的内容,就会发现我有些地方和他完全相反。”(1872 年 4 月 17 日致契·桑克季斯的信)威尔第和瓦格纳的主要不同之处在于:在瓦格纳的音乐中,管弦乐占有压倒的优势,而在威尔第的音乐中,则始终没有抛弃意大利“美声唱法”的传统,管弦乐的戏剧性发展,是和声乐的鲜明的旋律性并行不悖的。只要举出《奥赛罗》第 1 幕伊阿古的饮

酒歌、第2幕奥赛罗的“永远再见，神圣的回忆”，第3幕苔丝狄蒙娜的“我含着热泪为你向天祈祷”和“看晴朗的太阳放光芒，照亮了天空和海洋”，以及第4幕的“杨柳歌”和“圣母颂”，都是旋律非常鲜明、非常丰富的音乐，就可以说明这一点。威尔第不仅没有走瓦格纳“无终旋律”的路线，还就这个问题对年轻一代的普契尼提出了忠告。1884年他听了普契尼第一部歌剧《维丽》的演出后写道：“我又觉得，他的歌剧里交响音乐的因素占优势！这原是一桩好事，不过在这方面必须谨慎，要适可而止。歌剧是歌剧，交响曲是交响曲。单纯为了取悦管弦乐队，而在歌剧里写上几段交响音乐，这种做法我不敢苟同！”但后来普契尼到底也没有走瓦格纳的路线，在他的歌剧里，旋律性很强的“独白”，是和威尔第一脉相承的。

五、创作思想的弱点

威尔第是一个作曲家，同时也是一个戏剧家。他在创作一部歌剧时，首先周密考虑的就是题材和脚本；在戏剧构思方面总是有自己的鲜明的见解。他说过：“创作一部真正的音乐剧并非单纯为了在这里那里有两三段音乐博得人们鼓掌。至于说到艺术，我有自己的见解、自己的信念，非常清楚明确的见解和信念，这是我不能，也不应当舍弃的。”(1858年2月14日致文·托列里的信)因此他常常自己设计剧本，设计角色，写对白，脚本作者往往只是把他匆匆写下的散文歌词改成韵文而已。他对歌剧的排练，也是毫不放松的。据女高音歌唱家巴尔勃耶丽——妮妮的回忆，1847年她扮演歌剧《麦克白》里的麦克白夫人时，威尔第和她一起排练麦克白夫妇的二重唱“我的夫人，那致命的一声喃喃”，竟达150次之多！他的歌剧所以富于戏剧效果，适于舞

台演出，并能以其巨大的戏剧力量激动观众，扣人心弦，决不是偶然幸致的。但在重视戏剧效果、力求情节紧张动人的同时，也流露出一些创作思想上的弱点，有的是受了文学作品的影响，有的则是当时意大利资产阶级民族民主斗争的政治形势的反映。

1．威尔第歌剧中的英雄常常以暗杀为斗争的手段，例如《欧那尼》、《阿尔济拉》、《阿提拉》、《假面舞会》等歌剧中的男主角和《海盗》中的女奴隶都有暗杀国王、总督、匈奴王或土耳其巴夏（大臣）的情节。（《麦克白》和《西蒙·博卡涅格拉》中的野心家也以暗杀作为篡夺政权和报复私仇的手仇，又当别论。）这和马志尼的自上而下的革命路线是有思想上的联系的。马志尼分子不敢发动群众，只依靠少数人的武装暴动；在起义屡次失败以后，又把希望寄托于个人恐怖手段，先后刺杀了帕尔马公爵，刺伤了那不勒斯国王。1858 年 1 月 14 日，马志尼分子奥尔西尼在巴黎投掷炸弹谋杀想在意大利取得奥地利的地位的野心家拿破仑三世未遂，这时威尔第正进行《假面舞会》的写作，歌剧所叙述的是谋杀瑞典国王古斯塔夫三世的事件。那不勒斯检查机关听到拿破仑三世遇刺的消息时大为震惊，因而拒不同意这部歌剧按照原来的情节演出。在检查官的心目中，威尔第歌剧中的暗杀事件，是和马志尼分子的阴谋活动同样可怕的。

2．威尔第歌剧中很多主人公都是一往情深的人物，剧中表现感情冲突常有强烈的戏剧性和感染力。但有些人物则因儿女情长而削弱了他们的英雄性格，《西西里晚祷》中的阿里哥就是典型的例子，已如上述。在《纳布科》中，犹太王的侄子伊斯马埃勒爱上了敌国的公主菲内娜；在《伦巴第人》中，十字军的少女吉塞尔达爱上了异教的王子奥隆特；在《阿伊达》中，女主角为了忠于爱情而和爱人同死，只好置苦难的祖国于不顾。在《利哥莱托》中，吉尔达死心塌地爱上荒淫无耻的公爵，愿意代他受死。

她的“忠诚”的爱情到底是讽刺的对象还是歌颂的对象，也就成了问题。在《游吟诗人》中，曼里科从小由吉普赛女人阿左契娜抚养成人。阿左契娜对伯爵有杀母之仇。曼里科和她同受伯爵的迫害，怀着刻骨的仇恨；但因他真正的身份是伯爵的亲兄弟，最后曼里科为伯爵杀害，阿左契娜却说在他身上报了母亲的仇，也叫人啼笑皆非。

3．威尔第的许多歌剧都包含着宗教的内容。有些是一般的宗教题材，在西方文艺作品中原是司空见惯的，如《纳布科》中的巴比伦王纳布科和《伦巴第人》中的叙利亚王子奥伦特都是异教徒，最后都改信耶和华；在《吉奥凡娜·达尔科》中，法国女英雄吉奥凡娜因违背了神的意志，爱上了国王卡洛，受到惩罚，后来忏悔了错误而在战斗中获得胜利。有些则出现了荒诞不经的“神迹”，如《纳布科》第2幕犹太祭司长祈求耶和华惩罚纳布科，纳布科的王冠被雷电打下；《吉奥凡娜·达尔科》第2幕吉奥凡娜的父亲强迫他的女儿认罪，她不答一语，而突然的雷击证实了父亲的指责。《伦巴第人》第4幕开头还用一个单独的场面来渲染受洗后伤重死去的奥伦特和天使在一起的天国幻象。在这部歌剧中，以虚伪的宗教目的为幌子，向东方进行野蛮残酷的侵略的十字军远征，被描绘成正义的战争，更是歪曲了历史。

4．在威尔第的歌剧中，主人公所遭遇的苦难、折磨，所犯下的错误、罪恶，常常被说成是“命运”造成的；例如：

《游吟诗人》第1幕第2景列奥诺雷的卡伐蒂那：“如果我命中注定，要和他同患难，我不能为他生活，也愿为他死亡。”第3幕第2景曼里科的卡伐蒂那：“如果我命中注定，要遇到不幸，要丧命在战场，在敌人刀下死亡，……”

《西西里晚祷》第3幕终场——阿里哥：“这命运的打

击,它使得我昏迷。"第4幕阿里哥的咏叹调:"我成为命运的牺牲品,命运把我玩弄,叫我的心中痛苦难忍!"大二重唱——阿里哥:"我无罪,是可怕的命运,叫我惭愧,叫我伤心,我真不幸,命中注定,我的心永远忠诚。"第5幕阿里哥的场面和旋律:"啊,我的命中注定要受折磨!"

《假面舞会》第2幕阿美丽亚的咏叹调:"要我死!命运,我听凭你的安排!"

《命运的力量》第4幕列奥诺雷的咏叹调:"残酷的命运在折磨我的心,……啊,残酷的命运这样无情!地上的罪过使我们两分离!阿尔伐洛,我爱你,在命中这样注定:我永远不能看见你!"

《奥赛罗》第1幕的二重唱——奥赛罗:"我命中充满忧患,我真害怕。"第3幕奥赛罗的咏叹调:"天,你要使我受到你的折磨,忍受这耻辱,这无穷痛苦,要使我的胜利者的英名失去光辉,变成尘土,我只有冷静,昂起头,挺起我的胸,把灾难和痛苦忍受,把我的一切都交给苍天,啊,让我流泪。"

在《命运的力量》中,董·阿尔伐洛误杀了爱人列奥诺拉的父亲,在决斗中杀死了为父报仇的爱人的哥哥董·卡洛,而列奥诺雷也被临死的董·卡洛杀死,最后董·阿尔伐洛也跳崖自杀。剧中所有的主角都同归于尽。这样的悲剧是谁造成的呢?歌剧的题目回答了这个问题:"命运的力量。"所谓命运的力量,就是上帝的安排。这些歌剧宣扬听从命运(上帝)的安排,把希望寄托在宗教,许多主人公在痛苦绝望的时候的出路是做祷告,唱《圣母颂》,例如《伦巴第人》第1幕吉塞尔达的《圣母颂》,《命运的力量》第2幕列奥诺雷的《圣母,慈悲的圣处女》,《奥赛罗》第4幕

黛丝德蒙娜的《圣母颂》。许多主人公临死时的希望只能寄托在天国和来生的幸福。在这样的场面中照例有幕后的男声合唱，用拉丁文唱着求主怜悯或求主拯救的《诗篇》。《游吟诗人》第4幕第1景中的《求主怜悯》采用了《诗篇》第57篇,《西西里晚祷》第4幕终场采用了《诗篇》第130篇,《西蒙·博卡涅格拉》序幕费埃斯科哀悼女儿马丽亚之死的哀歌也用《诗篇》第57篇作为伴唱的歌词,《命运的力量》第2幕第2景列奥诺雷的咏叹调虽与死亡无关,也伴以僧侣的合唱,采用《诗篇》第95篇。

威尔第的歌剧中还有其他形形色色的神秘主义内容,突出地表现在以下几方面:

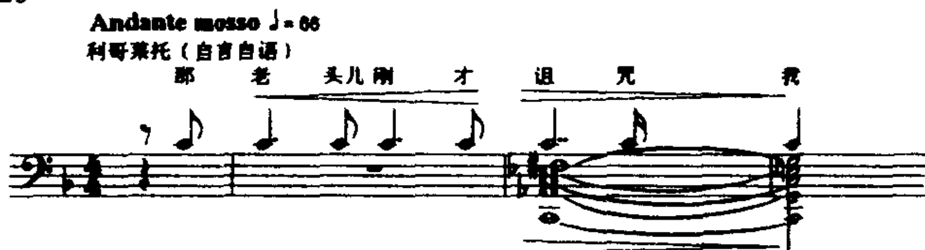
梦——《吉奥凡娜·达尔克》中的国王卡洛梦见在某处森林中有一个少女命他取下铁盔和剑,果然在梦中所见的地方遇见了这个少女(吉奥凡娜)。在这部歌剧的文学原著席勒的剧本《奥里昂姑娘》的第1幕第4场中,国王查理七世(歌剧中的卡洛)只是在和情妇骚莱尔的对话中提到有一个女修士告诉他说:将来要有一女人帮助他战胜一切敌人,光复祖先的王冠。《阿提拉》中的匈奴王阿提拉梦见老人警告他不要向罗马进军,后来他在路上遇见了这个梦中所见的老人。

预言——《麦克白》、《游吟诗人》、《假面舞会》、《命运的力量》中都有预言命运的女巫,她们都有神机妙算,未卜先知。《麦克白》中的女巫预言麦克白要做考多尔乡绅和苏格兰王,没有一个女人生出来的人能够伤害他,只有丹悉能山的柏南大森林可以击败他,后来一一应验,谋杀邓坎做了苏格兰王的麦克白,终于为马尔科伦的军队所败,马尔科伦的士兵人人手里拿着一根树枝,好像柏南的森林在移动,而杀死麦克白的马克杜夫则是一个自己提早跑出娘胎(不是女人生出来)的人。《假面舞会》中的女巫预言英国总督里卡尔多要为第一个和他握手的人所杀,但

第一个和他握手的是他的心腹之人列那托,他不禁窃笑预言太荒唐,而结果竟死于列那托之手。

诅咒——在《利哥莱托》中,作者把悲剧的根源归于蒙特洛内伯爵对弄臣利哥莱托的诅咒。利哥莱托对可怕的诅咒所引起的悲剧性预感,贯穿在全剧中。音乐中的诅咒动机反复出现在第1幕蒙特洛内和利哥莱托的一场、利哥莱托和斯帕拉夫契勒的二重唱、利哥莱托单独的一场和里利莱托与吉尔达的二重唱中:(例253.)

例253



第1幕和第3幕的终场都是以利哥莱托的“这诅咒多么可怕!”结束的,诅咒所引起的悲剧性预感终于成为现实,吉尔达之死应验了可怕的诅咒。歌剧的短短的前奏曲就以诅咒动机为核心:

例254



而歌剧最初的题目就是《诅咒》,这两件事说明了诅咒的神秘观念在威尔第的创作思想中所占的地位。

5. 威尔第的许多歌剧在揭露统治阶级和特权人物的专横残暴和荒淫无耻的同时,往往又在不同程度上美化了他们。《欧那尼》就是典型的例子。这部歌剧的文学原著是雨果的同名剧本,雨果通过国王、公爵和大盗欧那尼同时恋爱一个少女的情

节，揭露三个情敌的阶级矛盾和政治思想的冲突，从而指出腐败的君主政体必须变革的主题思想。威尔第则在歌剧中着重渲染三个人共有的“骑士精神”，美化了封建统治者。欧那尼和西班牙国王董·卡洛有杀父的世仇，但国王“宽宏大量”地在贵族董·西尔发和欧那尼的冲突中掩护了欧那尼，西尔发也以“卡斯蒂勒人的好客传统”掩护了受国王迫害的欧那尼。后来当欧那尼和西尔发因共同参与谋杀国王的集团而被捕时，国王又表现了“以德服人”的风度，赦免了欧那尼，并允许他和他们共同争夺的少女埃尔维拉结婚。欧那尼也义无反顾，履行了和西尔发共同向国王报复时许下的诺言，当西尔发一吹号角的时候，献出了自己的生命。这样，欧那尼的杀父的血海深仇，被用来美化国王的骑士精神所缓和；而人们对被迫害的亡命之徒欧那尼的同情，也被转移到对他视死如归的骑士精神的歌颂上去了。

《阿尔济拉》也有同样的情况。西班牙总督古斯马诺释放了被俘的殖民地起义人民首领印加人查莫罗，约于沙场相见；后被查莫罗刺杀，临死时不但赦免了查莫罗，还允许他和被自己夺去的爱人结婚。

《阿提拉》中侵略意大利的匈奴王也被描绘成骑士风度的英雄好汉，他对和男人并肩作战的女俘奥达贝拉大加赞赏。她在敌酋面前慷慨陈词，灭敌人威风，为意大利人扬眉吐气，非但没有激怒阿提拉，反而受到了宝剑的“赏赐”。阿提拉对罗马大帝使者的献计表示反感，认为英雄好汉应该明枪交战，不能以背信弃义的阴谋诡计来征服世界。

歌剧《茶花女》在集中刻画维奥雷塔的高尚情操的同时，把假仁假义、庸俗自私的日尔蒙的形象也拔高了。第2幕第1景的二重唱《像天使一般纯洁》和咏叹调《普罗封斯的海洋和土壤》，把他描绘成一个慈祥温厚的长者。在小仲马的剧本中，第

3幕(相当于歌剧的第2幕第1景)没有阿芒父子的一场,第4幕(相当于歌剧的第2幕第2景)和第5幕(相当于歌剧的第3幕)中阿芒的父亲也没有登场,第5幕只是在信中向茶花女请罪。歌剧增加了训斥儿子侮辱茶花女和在茶花女临死时亲自到场请罪的情节,这就进一步美化了阿芒的父亲。同时,把剧名改成《失足者》(《La Traviata》),意思是说,是谁之过,只好怪维奥雷塔一失足成千古恨,这样,在客观上也就掩盖了造成悲剧的社会根源,原谅了虚伪自私的日尔蒙。

刻画反面人物,难就难在要丑得美。过去的歌剧中处理反面人物,往往不是美化就是描写得干瘪生硬、苍白无力。这是一个问题,从莫扎特的《唐璜》到威尔第的《利哥莱托》,都没有很好地解决。但在威尔第的后期歌剧《奥赛罗》中,终于成功地刻画了伊阿古的形象。第2幕第2场的那段独白,把这个阴险奸诈的坏蛋,描写得栩栩如生,入木三分:

> 我相信一个铁石心肠的神,
> 他创造我,造得像他一样残忍。
> 我生来冷酷无情,
> 阴险和奸诈是我的本性。
> 人来自尘土,肮脏的尘土,
> 我是个坏蛋,因为我是人。
> 对,我这样相信。(例255)

这是威尔第对伊阿古的形象作了细心的观察、分析和揣摩,当这个人物从外表到内心,都历历如在目前的时候,才能“下笔如有神”,把他恰如其分地刻画出来。威尔第在1881年9月24日给多·莫列里的信中写道:“假如我是个演员,而且要扮演伊阿古的

例255

Allegro sostenuto ♩=96

伊阿古

aspramente

我生来冷酷

无情，阴险和奸诈是我的本性。

pesanti

pppp

话，我宁可有一个又长又瘦的面孔、薄嘴唇儿、一对像猴子那样靠近鼻梁的小眼睛、一个高而缩进去的前额和充分发达的后脑瓜子。他会装作心不在焉和不以为意的样子，对一切都毫无所谓似的，习惯于怀疑和嘲笑。无论好事、坏事，他都说得轻松，仿佛他脑子所想的和他所说的是截然不同的事。假如有人因此责备他说：'你所说的话或者你所干的事是可怕的，'他能很好地回答说：'真的么？……这点我倒没有想到……那么咱们就不谈它了吧！……'"可见他在下笔之际，对伊阿古这个人物，是观察入微，胸有成竹了的。

六、结　　语

威尔第是19世纪意大利资产阶级革命时代的代表作曲家，

他的歌剧贯穿着爱国主义和现实主义的创作路线。今天人们只知道他是《茶花女》、《利哥莱托》和《游吟诗人》的作者，而早期的爱国歌剧则没有受到足够的重视。当然，从创作技巧和表现人物思想感情的深度来说，中期和后期作品要重要得多；但从他所处的历史地位来看，在早期歌剧中表现得特别鲜明的爱国思想，也是不容我们忽视的。

威尔第的中期歌剧，如《茶花女》、《利哥莱托》、《游吟诗人》和后来的《阿伊达》、《奥赛罗》，至今还是世界歌剧舞台上常演的剧目。这些作品揭露了专横残暴的封建统治者、狡猾自私的资产阶级伪善者和奸险毒辣的阴谋家的丑恶面目，表现了对被损害、被欺压的人物的深切同情。这些批判现实主义性质的歌剧，在思想上是和早期的爱国歌剧一脉相承的。

对威尔第的歌剧作品，必须看到创作思想上的弱点，这样才有利于批判地借鉴他在创作上的巨大成就。但爱国主义和现实主义，是他歌剧创作的主要倾向。威尔第所创造的这一份艺术财富，是近代歌剧史上的瑰宝，是应该充分肯定的，是值得我们很好地研究、学习和借鉴的。

朱塞佩·威尔第写照[1]

〔德〕弗·威尔菲尔(F.Werfel)[2]

一

朱塞佩·威尔第活了88岁。其中几乎有60年享有迅速滋长和光辉耀目的盛名。他的巨大而稳固的世界声誉,是一种只可能一步一步地获得的真正的胜利,是一种属于最罕有的、最卓越的艺术家的声望。但特别是在他的生涯的起点,另一种更为耀目的光辉照亮了他的名字。这是一个激动的民族,在自觉和自决的时刻,赐给突出地用艺术表达它的灾难和热望的人的。

1820至1870年间,意大利经历了反抗、复兴和统一的时期。这是文化上和政治上对外国统治者和外国方式的暴政和压迫的反抗,这些外国势力在“复兴”(Il Risorgimento)时期走下了历史舞台。“复兴”是一次民族革命,但决不是现代意义的民族主义革命。这是由它的真正的精神抚育者来保证完成的。卓贝尔蒂(V.Gioberti,1801—52)是一个基督教的救世主义者,而马志尼是一个民主的和社会的救世主义者。威尔第歌剧中的粗犷的合唱、狂热的卡巴列塔和斯特列塔,[3]就在这个时期初露头角。这些是火焰般的语言,足以使火热的心燃烧起来。早在40年代,威尔第就是人民精神的体现者。

作曲家阿多尔夫·亚当谈到了威尔第的名字在罗马、米兰和

那不勒斯所受到的疯狂崇拜。像《伦巴第人》、《阿提拉》、《列尼亚诺之战》那样的早期歌剧所引起的狂热——没有别的更合适的名称——给予陌生人的印象简直是不可忍受的骚动。

几年之中，米兰、威尼斯、罗马和那不勒斯的房屋正面墙壁上，总有用粉笔匆匆写上的字。警察把它擦掉也无用；一小时内全城所有的角落又会出现："Viva Verdi"（"威尔第万岁"）。它转弯抹角地暗示着比欢呼作曲家威尔第万岁更多的涵义。因为把他的名字的5个字母拆开来，就变成一句危险的口号，它会使哈普斯堡皇室、罗马教皇和反动警察吃惊不小："Viva Vittòrio Emmanuèle Re d'Italia!"（意王维托里奥·爱麦虞限万岁！）这是意大利人寄托着未来希望的国王的名字。

威尔第本人是跟这种事情毫无关系的。他是一个爱国者，但对社会现实生活持有冷静而客观的态度。他在书信中一再写道："我不懂政治，希望政治听我自然！"他耿直地不为大政治家加富尔所动，但加富尔终于制服他，强迫他接受了意大利第一届国民议会的代表席。加富尔深知威尔第的名字对于国民议会的威信所起的作用。但威尔第坦率地承认："估计意大利有450位代表。这是不确实的。实际上只有449位，因为威尔第不是代表。"

当他的歌剧《列尼亚诺之战》初次演出时，发生了一桩清楚地说明1848年威尔第的音乐对意大利人民的煽动力的事件。最动人的场面之一是男主角因被诬通奸被他的战友所囚禁，因而不能和意大利武士们一起享有为反抗巴巴罗萨王的德国刽子手和暴徒而作战的荣誉。布景是碉堡中的一间牢房，宽阔的波河冲洗着碉堡的城脚。音乐以最狂烈的色彩描绘出征的意大利人的行军歌，与此遥遥相对的，是因不能参加对抗傲慢和卑鄙的斗争而蒙受耻辱的爱国囚徒的悲愤绝望。这一对比把河水沉着

的咆哮奇异地交织在一起，构成了威尔第创作中最激动人心的音乐之一。这个场面结束时，再没有别的出路的男主角发出一声雄壮的胜利的呐喊，从窗口纵身投入河中，凭借向自由作可怕的一跳，以挽救他的荣誉。

就在这时，科斯坦齐剧院楼厅中的一个龙骑兵军曹，在音乐不可抗拒的暴风雨般的节奏下扯开军装，从楼厅的栏杆上跳进乐池。

以威尔第命名的纪念碑、街道和广场到处都是，而且不限于意大利。但在1910年，我发现只有很少几本微不足道的传记，内容大同小异，此外，只有一个名叫巴塞维所写的一本作品分析，作于1857年(不一定可靠)。

试和相反的例子作一比较。理查·瓦格纳死于1883年，当他在世的时候，有关他的书籍已经汗牛充栋，现在已经远远超过整整一千。从没有一年不出几本煌煌巨著使这个数字有所增加。全部亚历山大奖学金曾经并且继续将以分析他的主题、他的半音和声、他的理论和哲学问题为务。

为什么朱塞佩·威尔第的情况完全是另一种样子？他在歌剧领域内比起他的敌手来可以毫无愧色，他同样持久(即使不是更为持久)地支配着歌剧的剧目。原因到底何在？

有人说瓦格纳不是一个歌剧作曲家，而是从无到有的乐剧缔造者、伟大的音乐革新家、高级诗人、影响深远的理论家。反之，朱塞佩·威尔第不过是一个卓越的音乐大师，他唱出一些优美的旋律来打动人心，如此而已。作为一个人和一个艺术家，他是属于旧的传统的。他的形象难于激起我们的探索。

威尔第的这种秘密牵涉到这样一个问题：一个灵魂的煽动者，但从传记上看来，却只过着高尚而平庸的生活。

这是威尔第自己的过失。他总是企图涂抹私生活的痕迹。

除了在旋律中以外，他的心灵从来没有公开哭泣过。这种自我隐蔽不是出于故意，而是生性如此。

这就是像朱塞佩·威尔第这样曾留下了许多事迹的人所以会默默无闻的原因。我们探索他的生活，正像从窗户中看一间布置得很整洁的房间一样。每一件东西都放在适当的地位。路过的流浪者想道："人们会在那里看到些什么呢？"另一个人则从窗口走开，焦急地沉思着："我看到了某些东西，但我还是没有看见任何东西。"一个不是隐藏在黑暗和神秘中，而是隐藏在光天化日之下的生命的魔力，又把他吸引了回来。

二

朱塞佩·威尔第生于 1813 年，他的强大的对手、意大利歌剧的劲敌理查·瓦格纳也在这一年出世。威尔第出生于旧帕尔马领地的一个叫做伦科尔的小村庄里。

现由政府作为国家圣地加以保护的伦科尔的一间破小屋的狭小的正门上，有一块牌子写着："盐和烟。"小村庄的酒店主人和食品商卡罗·威尔第卖给拿破仑时期和该时期以后的饥饿农民以很少几种他们享用的可怜的奢侈品。他的儿子朱塞佩在赤贫中长大。

在人的所有的才能中，显示得最早的是音乐。他们在世人眼中是不是神童，决定于他们在其中成长起来的环境。并不是所有 6 岁的天才都有一位像列奥波尔德·莫扎特那样的父亲，那样集优秀的音乐能手、模范教师和不知疲倦的音乐会主持人于一身的父亲。但还是应该给穷苦的酒店主人卡罗·威尔第大大地记上一功，有一天他仆仆风尘地来到州中心布塞托，向一位重要人物请教有关他的小儿子的事情。

卡罗·威尔第和他的妻子完全是没有受过教育的人,不懂得音乐。(但这对夫妻很早就化了不小的代价买了一架东倒西歪的斯频耐琴[4],让贝皮诺[5]用小手来弹奏。)对朱塞佩·威尔第的发现,大概要归功于巴加塞特。他是个浪迹附近村庄的流浪音乐家,演奏于教堂祝典、婚礼和其他的节庆场合。据说小小的威尔第追踪着他的足迹,整小时地坐在他的近旁。威尔第不是一个多情的人,但他曾热烈地回忆着巴加塞特。据说访问圣阿加塔乡村别墅的人在50年代末还曾在那里见到过这位年老的流浪音乐家。

不管谁最先觉察到贝皮诺会成为音乐家,只有一个人可以广泛地给他以帮助——那人就是安东尼奥·巴列齐。巴列齐是布塞托城最大的商人。爱乐协会的会员们每星期在他家大厅里预演二三次。因为巴列齐先生——卡罗·威尔第曾向他提出有关朱塞佩的请求——不仅是一个能干的商人,还在更大程度上是一个热心的音乐爱好者。安东尼奥自命为上述爱乐协会的会长——所谓爱乐协会不过是一个简陋的铜管乐队,像意大利最小的村庄中幸运地保存到今天的乐队那样。会长也是协会的一个成员。

那时在布塞托是不是偶而也有歌剧季节,而爱乐协会有担任剧院乐队的特权,学者们还不能决定。但没有旅行歌剧团的意大利市镇几乎是不可想象的,其次,巴列齐会长的音乐野心很大。他不满足于为他的富于冒险心的会员们改编一些罗西尼的序曲和流行的歌剧集锦曲,而独出心裁地请当地的作曲家写作进行曲、教堂音乐,甚至大合唱。安东尼奥先生还经常物色新的人才。他把当时不过10岁的贝皮诺带到家里仔细加以观察,这一点要归功于他的地方自豪感和野心。

正直的安东尼奥看来有着锐利的眼光。在和这个害羞的、

沉默寡言的村童初次会面以后，他决定负担朱塞佩·威尔第音乐教育和正规教育的费用。从那时起，安东尼奥·巴列齐成为威尔第青年时代的守护神。

贝皮诺被送往名叫普尼阿塔的木屐匠家里寄宿。这里的生活也许比在家里还要贫困。但在伟大的梦就要成为现实的当时，这有什么关系呢？

当时布塞托的音乐首脑是有位名叫普罗维西的乐师。在19世纪初叶的意大利，最小的市镇也有一位地方音乐专家。这些人常常是祭司。祭司在意大利音乐史上曾扮演过光荣的角色，特别是作为音乐教师。大家都还记得博洛尼亚著名的对位能手马尔蒂尼神父，他从古典时期活到了新的世纪。罗西尼，有一时期还有年轻的多尼采蒂，都曾从他学习过。而普罗维西的技巧平平。他向学生传授和声初步和作曲。重要性不亚于此的是人文训练，在这方面教导这个孩子的有唐·塞列蒂——他精通拉丁文，具有深邃的圣经知识，对文学、诗学和韵律有十分精到的见解。

但这孩子在受训练的最初几年就得从事各色各样的实际工作。他被派往全省各村庄担任管风琴手。

他另外还负担了爱乐协会的音乐工作。安东尼奥先生马上开始信托他的徒弟。不多几年以后，朱塞佩就成为协会的干事。他很快就学会为那种类型的音乐团体改编乐曲和配器，同时开始为协会创作各种进行曲、小夜曲和序曲。最重要的事情是，他掌握了乐器特性的精确知识，特别是管乐器。10年以后，当他运用低音单簧管和低音大管等当时还不常见的近代浪漫派乐队的色彩性乐器，而使小剧院感到为难时，他笑笑说："1820至1830年间，当我还是一个少年时，就为低音单簧管和低音大管写过独奏曲。"

但安东尼奥·巴列齐又一次认识到，他的布塞托爱乐协会和正直的乐师普罗维西担负不了培养一个有远大前程的作曲家的任务。安东尼奥先生不再怀疑，这样的前程正在等待着朱塞佩。他变得十分喜欢这个眉目清秀的、一双蓝眼奇异地深深下陷的瘦小的村童。他把他接到自己的家里，让他和自己的孩子一起成长。现在朱塞佩已经读完了拉丁语学校。安东尼奥先生在打算，朱塞佩应该到米兰去。他可以在那里著名的音乐学院里接受音乐教育。此外，当时米兰是意大利的音乐首都，正像早一两辈的那不勒斯一样。它是歌唱家、音乐大师⑥、音乐会和歌剧主持人，尤其重要的是一切歌剧作品的主要市场。米兰有世界闻名的斯卡拉剧院，其中有庞大的舞台和观众席。斯卡拉是一切音乐家的美梦。对于一个意大利人来说，当然，音乐和歌剧是一而二，二而一。这件事要化费相当多的钱，安东尼奥先生在仔细考虑……

18 岁的朱塞佩·威尔第在米兰帝国与皇家音乐学院考试委员会面前遭受到一生中最严重的挫折之一。令人望而生畏的巴西里以院长名义邀集了伦巴第首府一批音乐上的腐儒。威尔第呈交了一些自己的作品，大概是为布塞托的“乐队”写的。考试委员会用白眼对待这些作品。他们命他演奏钢琴。威尔第虽然已经是一个熟练的钢琴家，却从来不爱炫耀本领，是考生中最不卖弄技巧的一人。为了博得戴假发的腐儒们的欢心，并显示他的高雅的风度，他原来可以选些加路皮⑦、斯卡拉蒂的奏鸣曲，或莫扎特的什么作品。但他演奏的是一首卡尔克布伦涅⑧的枯燥的技术性乐曲。

几天以后，老罗拉教授(普罗维西的朋友)通知他说，还是对音乐学院死了心吧。他劝他在城里找一位教师。

安东尼奥要朱塞佩留在米兰，找一位教师，由他负担生活费

用。朱塞佩找到了一位名叫拉维尼亚的教师，是斯卡拉的指挥。拉维尼亚大师的嗜好，是分析莫扎特的《唐·璜》总谱。每天早晨他老是这么说："好，朱塞佩，今天我们要再来看看引子和宏大的终场。"这种题材的选择，表明拉维尼亚是引起他的学生爱好戏剧性复调对比的一人，这种对比在威尔第的早期歌剧中已足使学生惊奇，而在《利哥莱托》中达到最完美的程度。

这位伦科尔的青年在首都住了几年。他想尽一切方法以音乐谋生。但他失败了。一次次的失望接踵而来。由于一位好心人的建议，他开始采用著名的罗曼尼的古老脚本创作一部歌剧。(后来他一手写出了歌剧的全部音乐，包括独唱、合唱和乐队部分。)可是有谁看得中一个伦科尔青年写的悲剧性歌剧呢？

谁也看不中。时间在过去。不幸的事愈演愈烈。有一天，威尔第接到一封布塞托的来信。信中说当地空着一个管风琴师的位置，可以公开竞争。朱塞佩·威尔第就这样走上了归途。他谋求并获得了管风琴师的位置，费尽了谋算和竞争才抢到手。安东尼奥·巴列齐伸开双手真心接待他。在米兰的失败并没有动摇他对威尔第的信心。

在布塞托担任管风琴师的三年中，这位青年音乐家完成了他的歌剧《圣波尼费丘的伯爵奥贝托》。后来威尔第完成一部作品至多只要三四个月。在气质上，他是相信落笔迅速的作品的。只有在80岁以后完成他的最后两部歌剧时，才像写作第一部作品一样化了长长的时间。

我们收藏着一本写作《奥贝托》时期的浪漫曲集。它们具有重要的传记上的价值，因为其中显示出一种精神上的忧伤，一种没有后来威尔第所特有的节奏富于弹性的烦恼。这些浪漫曲唱出了听从死亡和放逐的调子。我还记得歌德的《浮士德》中两首格累卿的歌曲也在这本集子里。

第一个创作时期中的这种忧伤是令人奇怪的。安东尼奥先生的女儿之一马格丽塔具有高度的音乐感。她和威尔第因钢琴而结上了缘分。对威尔第的信赖和赞赏,父女具有同感:她对他和他的生涯怀着莫大的期望。不久就举行了婚礼。米兰传来了好消息,看来剧院经理不是不可能选中《奥贝托》。威尔第想再到首都去碰碰运气。

一对青年夫妇带着安东尼奥老先生的祝福和答应给付的按月津贴,乘着邮件马车去米兰。摆在他们面前的,是朴素节约的生活。他们在一条冷落的后街上找到了狭小的、廉价的寓所。但布满灰色的命运正在那黑暗的角落里等待着新房客——这是一出很少人和很少艺术家曾经不得不忍受的毫不容情的悲剧。

朱塞佩·威尔第用他自己的话叙述了这一出悲剧。这一简单而朴素异常的文学性文件,只用寥寥几行文字叙述了两个孩子和年轻妻子相继死亡的祸不单行的真正悲剧。

这一自传式的素描是用圣经歌剧《纳布科多诺索尔》(通常简称《纳布科》)演出第一夜的描述来结束的。

《纳布科》是威尔第的第3部歌剧,也是他在经历了青年时期的惨败以后的第一部成功之作。在这部1942年庆祝过它的上演一百周年的歌剧中,充满了优美的音乐,真正威尔第的音乐。其中到处是长大的、持续的、节奏性的旋律,但更重要的是,到处是气势浩荡的合唱段落,描写圣经中被放逐者的怀念、悲伤和癫狂。这些合唱曲中最出色的一首是《飞吧,思想,鼓起金翅膀》(Va pensiero, sull' ali dorate),威尔第在其中达到了音乐家所能达到的最高峰。从那时起,这个调子使他永远成为人民自由的歌手。《纳布科》上演以后,人民马上在街上唱起这首歌来。它成为反抗外国统治和压迫的战歌。在过去一百年中,意大利每一个孩子都知道它,都歌唱它。

朱塞佩·威尔第青年时代的故事是以《纳布科》的成功来结束的；真的，从事业活动、重大不幸和外在的斗争方面来说，他的传记几乎可以到此结束。从此青云直上，其间当然也有挫折，但一切都是明白地向着一个方向进行。外在的斗争变为内在的斗争，这种斗争是避开社会的，但还是有着强烈的社会目的。从此，威尔第的传记是他的歌剧的传记。它成为19世纪意大利歌剧和它的生死斗争的传记。

三

为了公正地评价威尔第在1842年和1851年之间的成就，也就是《纳布科》和《利哥莱托》之间的成就，我们必须看一看当时欧洲重要国家的音乐剧院。一个法国或德国的作曲家在和意大利作曲家的处境完全不同的条件下从事创作。法国就是巴黎，在法国只有一个歌剧舞台，就是"大歌剧院"——它被人嘲笑地称为"大商店"("La Grande Boutique")。对于一个年轻的音乐家，通向这座自命不凡的宫殿的路，实际上是被阻塞的。大歌剧院的门不是向有才能的人开放的，而是向亲友、诡计、阴谋和举世公认的庸俗之徒开放的。这是年轻的理查·瓦格纳的经验，他不得不在巴黎饿肚皮。年轻的法国音乐家们也分享着他的经验。19世纪的法国艺术必须处处和"沙龙"相对抗。

在设有冠冕堂皇的"宫廷和城市剧院"的德国小城市里，甚至没有大都会给予所有力图进取的人的那种抗议的动力和全力以赴的雄心壮志。瓦格纳在国内所要击败的敌人不是别的，正是上流社会拍手叫好的一切东西在地方上的相似物。他在无动于衷的孤独中，创立了音响激荡而像浮云一样虚无缥缈的戏剧。

意大利完全是另一种情况！对于一切艺术中最足以使人陶

醉的一种，这个国家依然是无穷尽的土壤。歌剧团依然从一个市镇旅行到另一个市镇。出色的歌手的数量是惊人的，他们的嗓子里不仅有民族的发声天赋和美声唱法，还有激动人心的表情和两百年歌剧文化所抚育的传统。在马里布兰[9]之后出现了鲁比尼[10]，在拉布拉什[11]之后出现了科列蒂和塔多里尼，[12]之后升起了阿得丽娜·帕蒂[13]的太阳，接着又出现了塔马尼奥[14]、莫列尔[15]，最后是本世纪的卡鲁索[16]和巴蒂斯蒂尼[17]。

在意大利，歌剧就是生命，而且决不是生命的次要部分。巴塞维曾统计过，在威尔第时代的开头10年，意大利曾创作和演出了500部以上的新歌剧。(为了充分估计这个数字的份量，我们必须记住，在今天最大的歌剧院里，往往一年中根本不上演新作品。)在别的地方，戏剧音乐的供应到处远远超过了需要，而在意大利则恰恰相反。而且，直到19世纪后半叶为止，全世界的歌剧院几乎完全依靠意大利作品来维持生命。音乐大师们无依无靠地被卷进奔波活动的急流，贝里尼和多尼采蒂的出色的才华因而很早就凋谢。后者有时在一年中要完成6部歌剧之多。

甚至真正的天才罗西尼也在37岁写成《威廉·退尔》以后突然沉默起来，他虽然活到70以上，却从此没有再写过别的歌剧。如果这是大作曲家的遭遇，那末，那些不是那么光亮的彗星的命运，如梅尔卡丹代[18]和帕契尼[19]的命运又怎样呢？他们中间的每一个人到底都有一套歌唱纯正的旋律的本领。朱塞佩·威尔第是所有这些人中间最坚强的一个，只有他能独享胜利，不论顺着潮流也好，逆着潮流也好，高出潮流也好。

必须记住：正当年轻的瓦格纳可以集中力量写作从《黎恩济》到《罗恩格林》的4部作品时，年轻的威尔第被迫写作了17部歌剧。是被迫的吗？不错，是被迫的。一个在艰苦的童年经受过饥饿、失败的可怕的打击，从其中奋斗过来的青年，他在精神上比

起别人来容易向金钱和成功的诱惑屈服，这也许是实情。但迫使威尔第在创作的最初10年间完成累死人的产量的，是听众，是人民本身，是全国对于他的音乐的积极的、难于克制的需要。他的雇主(歌剧院经理和出版商)不过是利用人民的需要而已。

28岁的作曲家在《纳布科》中说出了果断的词句："飞吧，思想，鼓起金翅膀。"这首庄严的新的颂歌传播四方。罗西尼的轻快活跃，贝里尼的温和异常的忧郁，多尼采蒂的令人入迷的优美旋律，这些都在渐渐黯然失色，成为过去的幻影。远远超出纯粹音乐价值以外的新的东西，突然敲出了一个惊人的和弦：这是动力和愤怒的激情。它产生了意大利人称之为"furore"(狂暴)的惊人效果。

米兰的斯卡拉剧院演出了这位青年作曲家的几部作品。那不勒斯、罗马、威尼斯、佛罗伦萨、热那亚、特列斯特马上相继演出。每个城市都需要一部演出于狂欢节的新歌剧。他一次次签订合同。只有几个星期的时间熟悉脚本，修改脚本，起草音乐，进行加工，最后完成总谱。因此，《利哥莱托》是在40天内谱好音乐和完成配器的——即使是机械工作，这样的才能也是惊人的，何况是艺术工作，那就完全令人难于置信。朱塞佩·威尔第从来不在笔记本上记下供日后应用的乐思。所有的音乐都直接从歌词获得生命。对于完成于一个月内的《利哥莱托》，我们应该赞赏的不仅是其中的想象力，而且是写出丰富异常的曲调来的创造能力。作曲家写道："我在年轻时候常常从清早到深夜不间断地坐在写字台旁，除了一杯清咖啡以外，什么东西也没有下肚。"他又叹息说："我必须再去搞我的音乐，虽然这是真正痛苦的事。"

他周围的大部分作曲家都为迎合需要而作曲，而我们的青年艺术家却为了自己和别人遭受着困难，虽则他可以选择比较

容易走的道路。他拒绝歌者在咏叹调和回旋曲中画蛇添足,这是前所未有的事:他不容许自己的音乐遭到最细微的改动,人们只好咬牙切齿来进行彩排。这样,当他的艺术家的良心受到物议时,他以暴虐对待暴虐者。他最不容情地以暴虐对待的人,是最凶恶的暴虐者——剧院经理和出版商。威尔第是不关心金钱的。决定他和商人们的关系的,只有最深刻的正义感。就在别的青年作曲家跑穿了鞋子去活动什么地方的一次演出时,朱塞佩·威尔第正在气势汹汹地准备收回他的任何一部歌剧,不管遭受多大的经济损失,如果有一个艺术条件没有具备的话。甚至在他早年所订的合同中,已经开始包含一个条款,根据这个条款,对总谱作任何一个改动或省略,哪怕仅仅把一个声部移一个调,须负担1000法郎的罚款。出版商必须对此负责。当艺术成问题的时候,金钱对于威尔第不过是浮云而已。他的一生中从没有想生意经的时刻。当33岁时,他不准出版商里科尔第让米兰的斯卡拉剧院演出他的新歌剧。试设想:斯卡拉是意大利歌剧最大的圣地,而威尔第当时不过是初出茅庐的小伙子。在斯卡拉获得成功可以发一笔财。可是,别忙!在这块圣地,他们是轻率地对待他的音乐的。因此,他对斯卡拉视为禁地,直到创作的晚期才真正解除了这个禁例。

如果拘泥字面来解释"暴虐"一语,并设想威尔第是一个专横的人物,这样设想会犯重大的错误。他从来不为个人要求什么,除非人家不把他放在眼里。他所需求的,总是和一部准备公之于世的艺术作品本身所表明的客观原因有关。

他可以把这样的话重复一百次:"我按照这种方式而不是按照另一种方式来写歌剧;也许别人可以写得很好,但由于我自己不可能把它弄得更好,歌剧应该按照我所设计的那样演出,否则每一个人都要遭到失败——剧院经理、演员和我。"

17部作品都是像这样产生的，其中包括优美而大胆的《麦克白》、《露易莎·米勒》、《列尼亚诺之战》。同他的前辈和竞争者比较起来，威尔第的伟大从这样的事实来看是最清楚不过的了：在负担过重的条件下，他的作品从来不是不负责任的和肤浅的，而在那样的条件下产生这种缺点是可以理解的。就他的歌剧来说，他的艺术目的的纯洁性向意大利的炫耀作风挑战，并以自己的法则来影响它。剧院经理、演员、指挥、乐队和脚本作者碰到了一个新的厉害的监工。特别是脚本作者，从书信看来，威尔第常常是自己歌剧的剧作家，自己设计剧本，设计角色，写对白，留给文学家做的只是把草草写成的散文按上他已经预先仔细安排好的韵律。脚本作者只是为他做了作诗者的工作。至今还有批评家认为朱塞佩·威尔第用音乐来装饰没有生命的脚本，正像替橱窗里的假人穿上衣服一样。他们说，这就是意大利歌剧不如高级乐剧的地方。

可是，事实上，作曲家在开始作曲以前不仅以一个大戏剧家的正直的敏感，深刻地阐明了每一个角色和每一个紧张场面，还仔细考虑到每一个字，直至它的音节。他给脚本作者的信活生生地证明了，在他看来，一个字在估计它的联想效果时，决不是无足轻重的。包含在威尔第书信集中的《假面舞会》和《阿依达》的脚本分析，应该是每一个戏剧和音乐学校中课程的一部分。

作曲家的另一重要性格特征是，他从不依仗他的优越地位，坚持要诗人删去什么或增加什么；而只是非常谦逊地用暗示的方式来点明他的意图。

要描述威尔第和剧院的关系，没有比从歌唱家尼尼·巴尔别里的黄皮书中摘录下来的叙述歌剧《麦克白》的预演和演出的下列文字更好的了。事情发生在1847年，在最极端的意大利音乐话剧流行的时期，这种配乐剧通常经过两三次配合乐队的预演

以后就上台。和德国的情况作一比较：德国的乐剧正在艰难地产生。理查·瓦格纳刚刚完成了《汤豪塞》。在威尔第作曲的3部莎士比亚歌剧中——第4部歌剧《李尔王》是否曾经写过一部分音乐，至今还不能确定——《麦克白》是最早的一部，在某种意义上也是最有趣味的一部。考虑到演出的年代和社会，歌剧的主题是难能地大胆的。苏格兰的浓雾、女巫、鬼、谋杀、黑暗，没有丝毫迹象足以说明是唱出轻快曲调来的爱情故事。这部可怕的"神怪小说"的作曲家居然是在意大利的阳光下成长的！今天我们知道威尔第为这个题材找出的解决办法也像题材本身一样大胆。就其新颖和革命性而言，《麦克白》在歌剧史上比起《汤豪塞》来可以毫无愧色。威尔第以33岁的年龄，和莎士比亚手携着手，从古老的配乐剧跃进到现代的乐剧，没有一拍不忠于自己的风格和信念。但意大利还不够成熟，因此还不能理解他。《麦克白》的初次演出获得了成功，但这是出于误会的成功。威尔第会觉察到没有人愿意随着他进入他所征服的新天地。

扮演麦克白夫人的歌唱家非常生动地描述了作曲家为了他的《麦克白》的利益而向传统戏剧所作的斗争。

"《麦克白》用钢琴伴奏和用乐队伴奏的排练进行了一百次以上，因为威尔第老是不能满意，老是要求歌唱家们更加集中精力演唱他们的声部。由于他的过分苛求和克制的、沉默寡言的性格，他们一点也不喜欢他。当早晨和晚上作曲家来排练时，舞台上和排练室里所有的眼睛都注视着他的脸，看他会不会给予我们新的折磨。如果他带着愉快的微笑走进来，就知道他会要求无休止地超过规定时间排练下去。我记得，歌剧中有两个高潮——梦游场面和谋杀以后我和麦克白的二重唱。谁也不会相信，但确是事实，单单梦游场面就化了3个月以上的排练时间。我朝朝暮暮试演了说梦话的人，练了3个月……

“说来令人难于置信而确是事实，我和男中音的二重唱《我的夫人，那致命的一声喃喃》(《Fatal, mia donna, un mormore》)排练了150次。威尔第决定要我们在嘴里说出音乐来，而不是唱出音乐来。这总算是做到了。在最后一次排练的晚上，威尔第断然坚持要每一个人分别化装演唱，这是前所未有的事。谁也没有违反他的意志。最后，我们全都化了装，所有的乐器都已调好了音，乐队已经准备好，正在等待开始排练，威尔第突然拍拍男中音瓦列斯和我的胳臂，要我们跟他一起在排练室里再走一遍那讨厌的二重唱。

“他是一个必须绝对服从的暴君。我还记得当威尔第走进排练室时，黑脸的瓦列斯投了他一眼，他一手握紧剑柄，好像要行刺作曲家，像行刺国王邓堪[23]一样。但他一味顺从，第150次试验要开始了，性急的观众已经在戏院里吵闹起来。可是，有谁如果只是说这首二重唱被热烈地接受，就等于什么也没有说。因为这是闻所未闻的、全新的、意想不到的。当我在随便什么地方演唱麦克白一角时，在凉亭剧院(这部歌剧初次演出的所在)演出季节的每一夜中，我们都必须重复演唱这首二重唱，2次，3次，4次，有一回甚至唱了5次！

“我也不会忘记，在演出梦游场面以前，沉默而不安的威尔第怎样围绕着我走来走去。显然，在他看来，这部已经成为伟大作品的歌剧，其成功的关键完全取决于这一场。我把当时的报纸看作我的鉴定人，让他们来鉴定我是否体现了这位大作曲家的音乐意图和戏剧意图。我所知道的只是：暴风雨般的喝彩声还没有消逝，我正站在自己的化装室里，四肢发抖，一句话也说不出来，房门突然打开——我已经一半卸装——威尔第站在我面前。他打着手势，嘴唇在动，好像要说话，但一个字也没有说出来。我也说不出话来，只是哭笑不得。但我看见威尔第的眼

睛也红了。他紧紧地握住我的手,冲了出去,这是对于几个月来紧张工作的最大的报酬。”

30岁就那么冷静客观是值得惊奇的。他不是那种脾气很大的作家,他们在剧院里躲躲闪闪地转圈子,用时而卑怯、时而傲慢的话撤换角色。威尔第走进了观众席,操有绝对指挥权的作曲家,是凭着刚直的意志和天赋的权威来到这里的。一个名叫朱塞佩·威尔第的人曾经写过在这里上演的作品,已不是重要的事情。他的作品现在已经和他本人分开来。它已不属于他。他只是要弄清楚,他曾经意识到和思考过的一切,是不是尽可能完美地变成了现实。人类事业中最爱虚荣的是戏剧,现在它却遇到了没有虚荣心的艺术家这样一桩难于置信的现象。

我们已经看到朱塞佩·威尔第怎样为意大利歌剧的必要条件所指引,以及如何立即开始为自己决定那些必要条件。他喜欢新颖和大胆,但他不能像理查·瓦格纳那样打破几百年来建立起来并由他的前辈传下来的歌剧形式的神圣规则。不仅如此,他确实希望通过聪慧的发展和不倦的改进,把神圣的“美声”形式保持到、留传到未知的将来。归根结蒂,这一开始就是他的使命和奋斗的目标。

四

朱塞佩·威尔第在34岁时第一次出国。他为伦敦的皇后剧院写《强盗》(根据席勒的同名话剧),为巴黎的大歌剧院写《耶路撒冷》。为了到现场排练这两部作品,他作了从未经历过的长途旅行。英国和英国的方式给予现实主义者威尔第以深刻的印象。但雾和伦敦工业的煤烟使他不舒服,他怀念着家乡的太阳,数着归期。

巴黎也是当时知识界的首府，整个时代的政治、文学、绘画和音乐的中心。各国大艺术家在这里第一次接受给予他们世界地位的封印。巴黎还有飞蛾围聚着火焰。这些就是文学家、新闻记者、戏剧演员、批评家、艺术爱好者、咖啡馆的常客和趋炎附势者。他们在书中、戏剧中、歌剧中、图画中捏造公众的意见。这是一个傲慢的王国，用消极的集体精神团结起来。当威尔第来到巴黎的时候，他为"大商店"[21]所写的最初几部歌剧——《耶路撒冷》和《西西里晚祷》——几乎比为意大利写的作品更为意大利化，这是值得注意的，我们差不多倾向于把它当作一种性格的特征。在这个时代和这个城市，人们的头脑已经开始为意大利音乐所潜移默化。罗西尼、多尼采蒂、贝里尼已经被接受和移植过来，在一个衰落时期作为一团和气地自得其乐的典型。但文学家们和批评家们想道，得了，得了！来自伦科尔的人竟敢把他的波尔卡节拍的通俗男声合唱搬上大歌剧院的舞台！

每当预演时，威尔第的背后总是有人在窃窃私语："Pas de bon goût."(味儿不好)三番五次的坏话："倒胃口。"——然后单刀直入："陈腐"，"庸俗"。是的，听众对这些"陈腐"作品报以喝彩声，它们抓住了人们的心，手摇风琴在巴黎的院子里演奏它们。但与此遥遥相对的是，威尔第可以在巴黎和所有其他大城市的报纸上读到：他是一个可怜的街头音乐家，他那流行的歌剧音乐算不上可以认真地作为真正艺术看待的作品。

在音乐史上也许还不曾有过像威尔第这样被"高级批评"恶意对待的作曲家。维也纳著名批评家汉斯立克(E. Hanslick, 1825—1904)的评论是一个好例子。当这位出色的卖弄文笔者攻击瓦格纳(他是因攻击瓦格纳而出名的)时，他的良心显然是不安的、是有克制的、有礼貌的，好像是在自卫一样。对威尔第就完全不同。这一回汉斯立克从容地揎拳捋袖，因为他没有什

么可以害怕。他风趣地揭露了他的牺牲者的荒谬之处。法国、英国、美国和德国音乐批评界的其他首脑，都和他一鼻孔出气。

后来当《阿依达》、《安魂曲》、《奥赛罗》和《法尔斯塔夫》问世时，这些高人雅士们毫不自惭形秽。他们对老年人毕竟笔下留情，指出坏孩子已经改好了；但他们不惜说出泄气的话来，认为青年时期的恶作剧要比成熟时期的杰作有“血气”得多。

朱塞佩·威尔第用来和批评家和势利文人的坏作风打交道的方法，是他的顽强精神的绝妙证明。他没有被触怒；他也不满足于受大众欢迎。他不让自己的路线差以毫厘；但也不是顽固地拘泥末节。他以公正的眼光来看待消极力量。他甚至在藐视和谴责中也要设法寻求真理，并以最冷静的客观态度来看自己的缺点。

他从不怀疑经过千锤百炼的意大利歌剧形式的规律。戏剧性歌唱占有统治地位，由宣叙调和咏叹调平分秋色，过去如此，今后还应该如此。在宣叙调中，情节在进展，为咏叹调提供了必要的平静。一个持续的旋律需要由一种较好的、闪电般的节奏来调剂。这不仅是一条歌剧上的法则，也是音乐上一条普遍的重要法则，因此，当称为卡巴列塔的闪电式加速久已被连根拔除的时候，威尔第要《阿依达》的脚本作者为这种卡巴列塔写出必要的歌词来。相反的趋势动摇不了他的信心。

威尔第在巴黎听了很多音乐，无疑地只有奥柏和梅亚贝尔不在内。他拥护进步；他自己也打算进步。但表现为分裂的色彩音和对神经的浪漫主义折磨的那种音乐上的进步，是与他无缘的。朱塞佩·威尔第用其他的才能贡献于为迎接新艺术而进行的战斗：不可调和的平衡感、洗练、永不枯竭的感情和创造力、达到狂热程度的正确性和进步的现实主义，它直到近来才为人所理解。

现实主义者的手伸向新的题材,在过去存在的抒情戏剧中不可想象的题材。他把驼背的瘸子搬上舞台(《利哥莱托》),还有患结核病的高等妓女(《茶花女》)。站在传统歌剧舞台上的不是化装歌唱家,而是受苦的人,也许还是第一次。

为了对于他的生活和作品能够正确理解,让我们再来归纳一下:一个意大利人,祖先是农民,他当学徒的时期正是罗西尼、贝里尼和多尼采蒂以一年一度的胜利左右着全世界歌剧院的时期,和这三颗明星一争长短,是所有戏剧作曲家的美梦。一个意大利人,来自穷乡僻壤,出身十分贫寒,他没有为米兰音乐学院所接受,不得不从一位剧院指挥学艺,指挥不计报酬,和他一同研究了几部歌剧总谱,为了教给他以必要的技术,指望他能获得成功。一个意大利人,看来他在青年时代很少听到古典和古典以前的音乐作品。一个意大利人,他在折磨人的环境中迅速成为家庭中的父亲,他必须拚命地奋斗,对于他来说,艺术不可能成为美梦,只是为了面包。一个意大利人,他曾面临着可怕的遭遇,失去了一切,失去了妻子和孩子们;他的歌剧在那些恐怖的日子里被嘘下舞台;但他在开始空无所有的时候强自振作,并在短短几年内写出了 18 部旋律化的戏剧,有些成为不朽的作品,而他的音乐总的说来变成了民族复兴的进行曲。

人们一定会问,这个意大利人经历了这样的生涯以后,是否可能免于理所当然地对生活感到厌倦?他不会满足于已获得的成就吧?威尔第有一次写道,“在《茶花女》以后,我可以做到满不在乎,可以做到每年用真金不怕火炼的模特儿写一部歌剧……”

但他并非满不在乎。他并没有袖手旁观威胁意大利歌剧的危机。他接受了那危机的挑战。像歌剧那样历史悠久的艺术,到处弊病丛生,在意大利也弊病不小。威尔第洗耳倾听。他并

不因看到在自己的国家中敌人得寸进尺而勃然大怒。纯粹歌曲的敌人,意大利歌剧的敌人,是交响乐的压力,换言之,是德国音乐和它的遍及全世界的祭司、崇拜者和模仿者。

朱塞佩认清了自己的目标。他认识到,处于这个转折点的艺术家站着不动和迷恋过去是没有用处的。他用冷静而锐利的目光注视着敌人。他常常准备接受和自己原来的信念相一致的一切东西,甚至从敌人那里接受过来。因此,朱塞佩·威尔第勇敢而审慎地前进,像一个老练的士兵那样。

从《纳布科》、《欧那尼》、《麦克白》到《利哥莱托》、《游吟诗人》、《假面舞会》,再到《命运的力量》和《唐·卡洛斯》的道路,是一条上升的直线。《纳布科》和《奥赛罗》的总谱之间没有本质上的不同。起着重要变化的不是形式,而是精神的表现。

在某一时期,朱塞佩·威尔第周围的危险的确有增无已。这是在1865至1870年间,当时作曲家正为巴黎写作《唐·卡洛斯》,这部作品几乎使他心力交瘁,负担过重。《卡门》的作曲家在一封写于《唐·卡洛斯》演出后的信中表示了对威尔第的关切。难道这位老练的、坚强的意大利人还会向新的偶像屈服吗?比捷所看到的威胁威尔第的危险有个名字:理查·瓦格纳。

这里不想从事音乐史上的比较。无论如何,伟大的对立人物的比较是一种单纯的做法,因而是非常靠不住的做法。这两个人在空间距离上常常住得很近,但他们从来没有见过面。这已是足够的象征。

朱塞佩·威尔第是否比理查·瓦格纳伟大,不是重要的问题。重要的是这样一种事实:他是唯一被抬出来和瓦格纳的伟大相对抗的人。瓦格纳不止是一个出色的剧作家和戏剧作曲家,还是一种新的音乐语言的创造者。不管人们喜爱还是憎恨那种语言,所有他的同时代人都对它甘拜下风,所有他的后继者直到现

在为止，也都是如此。所有 1870 年以后的作曲家都讲过，而且仍讲着瓦格纳的语言，以及将会在此后一百年内变得模糊的变体。甚至极端现代派音乐的刺耳的音调和痉挛的节奏，也是由于力图用虚假的热狂来燃烧血流如注的瓦格纳语言而产生的。

威尔第个人的魄力使他避免了两种危害——为瓦格纳所引诱，和因瓦格纳而显得陈旧。有一次他对马尔克塞·莫那尔第说："Vi pare, che sotto questo sole e qusto cielo io avrei potuto scrivere ij Tristano o la Tetralogia? Siamo Italiani, per Dio! In tutto! Anche nella musica!"(你认为，似乎在这样的太阳和这样的天空下，我应该写出《特里斯坦》或四部曲来吗？上帝保佑，我们是意大利人！彻头彻尾的意大利人！在音乐上尤其是这样！)但使他免于抛弃自己的，不仅仅是太阳和天空；他在年轻时曾经被迫为意大利歌剧艰苦地工作，正是意大利歌剧拯救了他，使他成为它的救星。他没有一刻对他的原则摇摆不定。戏剧是人。因此，歌剧也是人——是人的声音；也就是歌唱。乐器的旋律叫人服从于来自乐队乐器主题的不同的法则。谁要是不认识这一点，就会误解歌剧的目的和它必要的存在条件。如果为了顾全乐队织体(不管多么动人)而把人和他的旋律推进背景中去，就会破坏了歌剧的目的。威尔第有一次称它为"巴洛克[22]的侵略。"他说这种巴洛克的侵略在歌剧史上决不是新的，而在几百年中已经出现过一二次，他的看法是对的。

瓦格纳的危险常常可以动摇威尔第的自信，但决不能动摇他的艺术家的良心。环顾周围，所有的作曲家，包括意大利的和非意大利的，都在摇摆不定，或多或少地屈服于新的原则。意大利歌剧像一个被围攻的要塞。威尔第的朋友、指挥家安哲罗·马利亚尼(A. Mariani, 1822—1873)是意大利最有影响的音乐家之一，他曾倒向瓦格纳派，在博洛尼亚演出《罗恩格林》，大敲特敲

做广告的鼓。朱塞佩·威尔第又一次闷闷不乐。他甚至拿了一份钢琴谱坐在彩排的大厅里,对他的敌手用白眼相看。

还不到60岁的威尔第大约就在这时使出了自己的一切力量,从被围攻的要塞中作了一次胜利的突击。这次突击取名为《阿依达》。它是为苏彝士运河的落成典礼而创作的,但这部奇特的应时作品却有头等重要的历史意义。《阿依达》代表意大利歌剧在对抗交响性戏剧的进攻时的自卫、拯救和更新。这是被围攻的要塞的最后的解围。在这部作品中,威尔第努力给予激情歌曲(Canto concitato)以一种狂热的表现力,这种表现力就是在他自己的作品中也是前所未有的。一个戏剧性旋律接踵着另一个向前猛冲,每一个旋律以最精确的完美性表现了角色的热情。器乐伴奏依然是伴奏,哪怕是含有加入到色彩中来的夕阳的金光和颤动的节奏变体的伴奏。今天我们终于发现《阿依达》不仅是一部为一个祝典而写的通俗歌剧,而且是长期战争中的一次胜利的战斗。

当时欧洲的批评家面对着这些新的现象,慌忙利用评论他们的老朋友的机会来表现自己,他们彻头彻尾误解了他的划时代作品。在他们看来,威尔第一度曾经是淡而无味的戏剧作曲家,写过一些悦耳的曲调;而在《阿依达》以后,却一跃而为瓦格纳的模仿者和小小的支派。他再也逃不脱这种可怕的污蔑。

让我们三番五次地重复并竭力强调这句话:朱塞佩·威尔第没有从理查·瓦格纳那里吸取过什么。虽然妒忌的瓦格纳派可以这里抓住一些奇异的和声、乐队的调色,那里抓住一系列的音、一些令人想起什么来的东西,但这一切完全是劳而无功的;这些是风行于当时的现象,是在共同发展中的现象。它们是毫无意义的。用这样的理由来证明瓦格纳曾受威尔第的影响,同样是徒劳的:譬如说,因为《尼伯龙根的指环》中的"契约动机"

和描述利哥莱托(弄臣)与歹徒斯帕拉甫契勒之间的约定的一系列下行的音(在这一场的末尾)有相似之处。从《纳布科》到《法尔斯塔夫》,威尔第的语言总是同样的,是一种短小精悍的、警句式的语言,没有比瓦格纳用来说服和感动听众的拖长的音调更与此格格不入的了。最后两部作品《奥赛罗》和《法尔斯塔夫》仍被那些愚蠢的人批评为和瓦格纳相似,其实它们显然是上述论点的最好的证明。其中找不到一小节使歌曲从属于主题织体的交响音乐;但我们可以看到整部过去的歌剧用新的灵感紧缩了篇幅。过去曾经是一首咏叹调,现在缩短为渗透着旋律与和声的短小"乐句",人像往常一样胜利地歌唱着,乐队决不领先,只是和人及其命运一起恭顺地生活着、颤动着。在《奥赛罗》和《法尔斯塔夫》中,总是为"复活的悲剧"所固有的美学上的矛盾,几乎已经解决。

事情很清楚,威尔第吃尽了瓦格纳的苦头。从《唐·卡洛斯》时期开始,这种苦头是他的书信和言谈中的秘密主题。每当他论及"未来的音乐"或"高级艺术",论及意大利交响乐队的建立,论及歌唱艺术的衰退和诸如此类的问题时,它就脱颖而出。有一次他异常坦白地发牢骚说:"好运气,在被当作瓦格纳的模仿者工作了35年以上之后才算结束!"又说:"只要我不写《阿依达》,或者至少不出版它就好了!"他又继续说道:"我没有听到过一句无愧于艺术的话!"

他是对的。尽管《阿依达》在全世界获得了成功,却没有人能理解他在这部作品中所进行的战斗。

不能过于想入非非地猜测威尔第在60岁和73岁之间创作长时期中断的原因,是由于这里所暗示的压抑情绪。"我干吗要写作?"他老是这样问。

朱塞佩·威尔第毕竟并不憎恨理查·瓦格纳,虽然一定有很

多搬弄是非的人。这位伟大的意大利人大概知道这位伟大的德国人看不起他,因为那是人人可以意识到的一种蔑视,它是一个人有无是非之心的最严重的考验。(瓦格纳惯常在钢琴上引证《茶花女》中父亲阿芒的咏叹调来证明意大利歌剧的衰退。)威尔第却从来没有说过表示憎恨瓦格纳的片言只语。

威尔第一家——马格丽塔·巴列齐死后数年,作曲家和《纳布科》的女主角、红极一时的朱塞佩娜·斯特丽波妮结了婚——常在气候温和的热那亚度过冬天,住在多里亚大厦三楼的大公寓里。在 1883 年 2 月 13 日的晚上,73 岁的朱塞佩·威尔第打开报纸,读到把理查·瓦格纳在数小时前突然死于威尼斯文德拉明大厦的消息公之于世的电讯。当他慢慢地把包含这条消息的报纸放回桌上时,作曲家的心情如何?小心地避免一切虚构的修饰的最正直的传记作者,也不禁要沉醉在这个重大时刻的幻想中……

这是一封给他的青年朋友和知己、出版商的儿子朱里奥·里科尔第的信。

以下是忠实地照抄的信的内容:

"惨惨惨!

"瓦格纳死了!

"昨天当我读到这个消息时,说老实话,我完全愕住了。"

"我们还能说什么呢?一个伟大的人物去世了。一个在艺术史上打下了最强有力的烙印的名字……"

仔细研究这封长信的摹本是不可能的。首先,"Triste triste triste"("惨惨惨")是没有逗号的,三个字几乎以发抖的笔迹落在纸上。毫无疑问这是真正哀悼的高尚的感情,背后并不隐藏着私自庆幸的心情。"Wagner"(瓦格纳)一字用 V 来代替 W。好像威尔第在他的感情深处暂时已记不起他的敌手的痛苦地熟悉

的名字。最值得注意的是，威尔第涂掉了形容词“potente”（“强有力的”），换上了最高级“potentissima”（“最强有力的”）。威尔第是不喜欢用最高级的形容词的，但他的正直之心不允许他采用第一次所选择的较弱的字眼。

一个武士就这样对他的倒下去的敌人放下了剑。怀着一颗纯洁的心。

五

朱塞佩·威尔第在开始和外国、和上层社会、和巴黎交往的同时，在他的故乡离伦科尔不远的地方买了房子和田地。虽然艺术和他自己的工作要求他长期住在米兰、热那亚、罗马、那不勒斯、巴黎，甚至圣彼得堡和马德里，虽然 1875 年他不得不违反自己的原则作了一次欧洲旅行，去指挥他的《安魂曲》，他在任何地方都是一个急躁的客人；只有在圣阿加塔才能自由自在，无拘无束。

圣阿加塔庄园是一所明净而又宽敞的建筑，绿树成荫的长道穿行到一个大花园，几十棵树大多是主人手植的。庄园里的书房很大，但不特别亮，摆着大小写字台、钢琴和沉重的书柜，墙上挂着安东尼奥的相片。在威尔第的藏书中，不仅有几种莎士比亚的版本，还有理查·瓦格纳的理论著作。后者是作曲家为意大利歌剧的生死存亡进行长期的、预定的斗争的证据。

朱塞佩·威尔第在生活的外表举动方面也和他的敌手遥遥相对。近 30 部歌剧、《安魂弥撒》等的作者彻头彻尾是个正直的农夫，是个大规模的农学家，这是从创造的意义来说的。他负担着真正的地主应做的一切工作：设计、筹划、忧虑、欢乐和痛苦。圣阿加塔的模范田地带动了全区的农业改革。威尔第开河渠，

采用打谷机和汽犁，在周围创办农场，修筑道路。

他继续增购产业。圣阿加塔的土地消耗了他的歌剧收入的很大一部分。音乐使威尔第成为富翁。他以笔耕致富自豪。他把不用在生活和农业上的钱投资于意大利公债，与其说是为了获利，不如说是为了爱国。威尔第可以像一个家长那样，以俭朴和积极的精神忘我地思想和行动。

意大利大约在1880年经历了经济上严重的不景气。失业人数逐月上升。向美国移民的人口达到了惊人的比例。当时的浪漫主义艺术家根本不去注意这种事情，而意大利歌剧作曲家威尔第却立即在他的本位上伸出有力的手来。他在仲冬季节离开了多里亚大厦来到圣阿加塔。在那里他不仅着手计划已久的房屋改建工作，并在自己的土地上开办了三个奶油干酪农场和农业机构，这样他就可以给予200个失业农民和他们的大批家属以工作和面包。

朱塞佩·威尔第的具有先见之明的眼睛在1870年普法战争时就预见到我们时代的世界战争，他预言道："因为你们必须知道，城市的居民们，穷人的困苦是巨大的，非常巨大的，无边无际地巨大的……如果不想法从下面或上面来弥补，我们有一天将要遇到一场浩劫……"

威尔第不是社会主义者的同志，但他有一种断然负责的社会精神，这是当时的其他音乐家所不能企及的。

他在一切公共福利问题上显示出同样的性格。他所憎恨的，是仅仅使富有者的良心得到安慰的捐款。他拒绝参与任何带有"慈善"、"布施"味道的勾当。他愿意亲自负担任何义务，包括做善事的义务。

作曲家在圣阿加塔的日子，为了布塞托剧院的事遭到了许多麻烦。安东尼奥老先生大概曾出过一个主意，认为布塞托城

应该造一座威尔第剧院来纪念它的伟大的儿子。有人把这个主意告诉了作曲家,立刻遭到了强烈的反对。一年年匆匆地过去。在这同时,专演一个人[23]的作品的拜罗伊特节期演奏厅(Festspielhaus)的计划实现了。"拜罗伊特"经常成为欧洲报纸的头条新闻。也许拜罗伊特音乐节使诚实的布塞托人更热烈地盼望着他们的威尔第剧院。他们去找作曲家的代理人卡拉拉先生。遭到的反对甚至比以前更强烈。

威尔第尽管全心全意致力于使自己的音乐有一次完美的演出,他却从来不想建立一个固定的传统,更不用说把布塞托变成拜罗伊特。他在老年时喜欢做的工作不是致力于自己的歌剧,而是致力于人,也就是唱歌的老手和乐队的核心。作曲家在米兰的米开朗琪罗广场上买了一块地。在这里造了一所引人注目的新建筑。供老年音乐家居住,起名叫"Casa di Riposo"("息庐")。在这个休养所里,一群老音乐家(可同时容 100 人)过去和现在一直被收容着和供养着度其余生。作曲家捐出来的钱和他的歌剧的版税合在一起,充作这所房子的经常收入。

来到圣阿加塔的很少是局外人。1870 年以后的朋友群中,主要有歌唱家泰列西娜·史托尔兹[24],她是捷克人,有绝妙的嗓子,在斯卡拉演过阿依达,有朱里奥·里科尔第[25],有阿里戈·波依托[26],他是《梅菲斯托》的脚本作者和作曲家,是一个活跃的天才和更为活跃的智者,他为威尔第写了功力很深的脚本《奥赛罗》和《法尔斯塔夫》。

屋子里的音乐气氛似乎不浓。威尔第不喜欢讨论音乐。他预告他的某些访问者说,在他的房子里找不到一本总谱,一架钢琴是断了弦的。

可是有时在黄昏时或深夜里,客人都走了以后,朱塞佩娜夫人会独自坐在她的房里。也许她是在回想一切事情是怎样过来

的。威尔第的房里传出了压抑的声音。朱塞佩娜茫然不知所措。她蹑手蹑脚地向声音走近，在门口倾听，最后打开了门。那些旋律永远像第一次听到时一样新鲜：《茶花女》中的“Addio di bei giorni”（“再会吧，美丽的日子”），《游吟诗人》中的“Ai nostri monti ritorneremo”（“让我们回到可爱的山林”），《阿依达》中的“Rivedrai le foreste imbalsamate”（“你将要重新看见密茂的树林”）。朱塞佩·威尔第的脸是热的，他的眼睛是潮的；他坚决秘不示人的内心巨大的感情力量，现在向他的妻子，他的音乐老伴泄露了出来……

六

威尔第在青年时期就写下了把自我推进背景中去教育的决心。我们发现一个受束缚的、受考验的自我，它曾多次被驯服，不允许放任自己肆无忌惮地作威作福。……他冷静地记录自己所遭受的失败，其冷静的态度近乎一种奇特地含有敌意的满足。

他还年轻，《纳布科》刚刚获得成功；一部新歌剧《伦巴第人》又在威尼斯上演。那么多的人相信这一次不会遇到挫折！这位30岁的青年在最后一幕落幕以后15分钟写信给他的一位女朋友说：

“《伦巴第人》完全遭到了失败。这是真正正统的失败之一。一切都为人所厌恶或勉强可以容忍……这是简单而真实的事实，我把它告诉你，心里并不悲痛……”

十年光景以后，《茶花女》所遭受的失败，达到了如此程度，在第一次演出（也在威尼斯）剧终落幕时，观众报以冷酷的笑声。想想看，在《茶花女》万古常青的舞台生命的第一夜中，落得如此遭遇！威尔第写了珍贵的亲笔信之一，这封信已经出了名：

"《茶花女》昨夜惨败。是我的过失,还是歌唱家们的过失?时间会告诉我们。"

这封三句话的信像一块水晶。它是诚实作风的珍品。

养成这种诚实的高尚品德的人是一位歌剧作曲家,生活在戏剧界,而戏剧界是经常自高自大、自命不凡、自我崇拜的天地。他对他所谓的"自吹自捧"很早就表示憎恨,后来发展到深恶痛绝,是不足为奇的。别的艺术家乐于看见自己的名字常常被印出来,哪怕只是和随笔或枯燥无味的轶事相联系也好。

在《阿依达》时期,朱塞佩·威尔第的名字成为世界性宣传的广告品之一。埃及总督委任专人为苏伊士运河开航写作一部歌剧。根据广为传布、为人所津津乐道的传说,作曲家的人选摇摆于理查·瓦格纳和朱塞佩·威尔第之间。公开宣传津津有味地继续下去:总督在接受总谱时给付了 20 万金路易。(实为 15 万法郎。[27])歌剧的材料来自埃及学大家马列特·贝。帝王们宣布出席。全世界的报纸都派遣特派记者到开罗。

但威尔第却为继续不断的大吹大擂而倒胃口。当批评家菲里波·菲里比(突然成为投向瓦格纳的逃兵之一)得意地告诉他说,他也正为了他的报纸去开罗时,威尔第突然大发牢骚,这真不愧为反对公开宣传的口诛笔伐:

"我觉得,这种东西如果继续下去,艺术就不成其为艺术,而是一种买空卖空,一种游山玩水,一种狩猎,一种人们所追求的玩意儿,如果不获成功,他们至少可以不惜任何代价去公开宣传。它给我的感觉是令人作呕和下流无耻!我常常愉快地想起早年的日子,当时我以作品现身于公众之前,几乎没有一个朋友,没有一个谈论我的人,没有准备,没有有势力的名人;我预备接受向我射来的任何子弹,但我如果能够以音乐打动人心,那岂止是幸福而已。而现在,为了一部歌剧,那么惊师动众!"

连当时那种平心静气的、闲情逸致的宣传，也会使他气得面红耳赤。

因此，威尔第在长期居留巴黎四十年间，从不接见什么人，绝少在盛大的欢迎会上露脸，对于沙龙正像对于艺术家圈子里的人一样避而远之，并小心翼翼地保持着不可接近的孤独，这些都是实际情况。他既不认得梅亚贝尔，也不认得柏辽兹或古诺本人，实际上他似乎从来没有遇见过罗西尼，虽然他很看重他。

接着出现了沉默的年代，作品奇异地中断的年代。他的成功的歌剧有增无减地支配着全世界歌剧院的剧目。但现在他的周围是一片静寂。神圣的荣誉归于理查·瓦格纳的名字。威尔第不过被当作一个受人欢迎的歌剧作曲家。当时没有一个进步的音乐爱好者敢于把他抬到和他的敌手同样高的地位。

行家们伤心地点点头：《阿依达》是意大利歌剧的天鹅之歌[28]，它一下子为瓦格纳的乐剧所消灭，世人确信这位年老的大师在《阿依达》中已说完了最后的话，不会再写别的东西。威尔第已经 70 岁。报纸开始免费赠送给他“圣阿加塔德高望重的老人”的名誉称号。

一天晚上，米兰的斯卡拉剧院响起了《奥赛罗》开头惊人的不协和和弦，那是巨人的一记拳头，它打碎了墓石。“我还在这里！”意大利歌剧大声说道，这是没有人想到有此可能的一种乐队手法。

当斯卡拉响起《法尔斯塔夫》的第一个和弦时，老人已经 80 岁，这个和弦是力量猛烈的新证据，这一次打在四拍子的弱拍上。《法尔斯塔夫》粗暴地向习见的手法挑衅，突然出现在一群受惊的人的面前。通过这两部歌剧，威尔第把如果没有他就会遭遇危机的意大利歌剧掷向遥远的未来。这里没有那些长时期与歌剧结不解缘的老毛病。也没有臃肿的赘疣、喋喋不休的单

调和过分膨胀的交响性戏剧。所有的一切都是歌曲。奥赛罗是个苦痛的人，他在音乐上被细致入微地揭示着，直到神经系统最微弱的颤动都在内。音乐在过去从来没有能够这么深刻地再现过精神痛苦的生理过程。

《法尔斯塔夫》是征服世界的喜剧，正像《帕西法尔》是征服世界的神秘剧一样。但两者恰好遥遥相对！在《法尔斯塔夫》中，意大利歌剧固有的讽刺又生了翅膀；其中有一种基本的舞蹈情调，好像世界上的一切都不是完全真实的。这部作品以一首了不起的合唱赋格结束：

"Tutto nel mondo è burla。"

地球上的一切都是戏谑。而在这种戏谑中，人是"Il nato burlone"（天生的滑稽角色），命运的不自觉的小丑。欢乐消失了，甚至比欢乐更现实的痛苦也消失了。余下来的只有奇怪的名声，采用有条不紊的赋格形式的戏谑。但在《法尔斯塔夫》中，所有的一切也都是歌曲。其中甚至有一对情侣唱着最甜蜜的旋律。不错，这些曲调吐露出决不属于《茶花女》和《阿依达》中的爱情歌曲的动人的镇静。一个 80 岁的人写出了这些歌曲，这是不可否认的事实。它们好像窗户上迷人的霜花，老人深陷下去的蓝眼，从窗户中望着阳光照耀的冬景笑了起来。

但现在停止工作的时刻不可挽回地就要到来。威尔第已经走过了一条长长的道路。他坚持战斗，直到最后。他的不妥协的精神，像金刚石一样坚硬的"你必须"，绝不容许他厌倦工作，绝不容许他随波逐流，而使他常葆青春，使他前途无量，直到进入生命的北极圈为止。

老人走过米兰、热那亚、罗马的街道；每一个人回过头来看他，但不会再打扰他。匿名者的篱笆已经把他围拢来了。发怒或引起厌恶的事已经少见。《法尔斯塔夫》的骑士式的幽默像浅

蓝色的阴影一样覆盖着它的年老的创造者,使他变得温和。

这一时期威尔第经常住在蒙退卡蒂尼温泉。蒙退卡蒂尼到处都是手摇风琴师。作曲家不得不为自己的曲调所折磨,因为手摇风琴无情地奏着《游吟诗人》中的《求主怜悯》和《弄臣》中的四重唱。有一天威尔第召集这些善良的乐师,付给他们一笔巨额的津贴,要他们停止传布他的歌曲。他在小小的蒙退卡蒂尼温泉总算能够如愿以偿,但在世界的其他任何地方却毫无办法。

朱塞佩娜死后,他失去了一位50年生活和音乐的温和的伴侣,不能再忍受圣阿加塔的孤独。他迁居米兰的米兰大旅馆。在那里,任何人都可以见他,在门廊里、在办公室里、在电梯里,甚至在餐室里。他不再在自己和群众之间筑起铜墙铁壁,似乎他不再背自己名字的包袱。他并不回避访问者。他不仅接待他的朋友里科尔第和波依托,还接待像马斯卡尼和吉奥达诺[29]那样的青年音乐家。他注视着世界和已经到来的新世纪。但他似乎已经身在彼岸。

结局突然到来。他中了风。于是死亡临头。

但死亡不是那么容易征服他。死亡和朱塞佩·威尔第之间的斗争进行了7天。这个铁一般顽强的人,这个人间一切和声与节奏的伟大创造者,英勇地保卫着自己。外面,在米兰大旅馆的前面,一群阴郁的、沉默的人聚拢来站了7天。来往旅馆的人改由曼左尼大街出入。城里似乎没有人不是轻声讲话。

诗人丹农齐奥为威尔第之死写了一首卓越的短歌。他看见但丁、米开朗琪罗和雷奥那多在米兰大旅馆的房间里,伏在这长眠不醒的人体之上。诗中最美的一节以心醉神迷的喜悦之情说出了威尔第对于意大利人民和对于全世界的意义:

他抚育我们,像大自然的手,

像自由的、为空气所包围的宇宙
养育着人类。
他的美丽的生命和刚强的力量，
　　单独
高高地起伏在我们头上，像天上歌唱的海洋。
　　他从受苦的群众的呼吸中
找到了他的歌曲。
　　让哀悼和希望响彻四方：
　　他为全人类而爱，而流泪。

1901年1月27日，意大利的心停止跳动了一刹那。意大利懂得威尔第的音乐像空气一样，没有它就没有生命。但现在他去了，从受苦的群众的呼吸中找到他的歌曲的人去了。

作曲家本人亲自安排了葬礼的计划：

"我希望我的葬礼很简单，举行于黎明时或傍晚敲奉告祈祷钟的时候，不要唱歌，不要奏乐。"

遗嘱里还有另外一个条款。威尔第希望葬在他的"息庐"的小教堂里。

几个月以后的第二次葬礼——棺木从米兰纪念碑公墓迁移到"息庐"——是一次隆重的国家仪式。几十万人蜂拥在仪仗的周围。皇室参加了葬礼，政府、军队也全体出动。接着出现了人声、乐声合而为一的罕有的盛大场面。没有预先安排好，突然从千千万万颗巨大的心灵中响起了《纳布科》中的合唱……

注：

① 本文是法朗茨·威尔菲尔和保罗·斯梯凡编选的威尔第书信集《威尔第，见其信如见其人》中的一部分，从巴罗斯·麦塞的英译转译。——中译者注，下

同。

② 法·威尔菲尔(1890—1945),系奥地利籍犹太人,1940年移居美国,但未入美国籍。他的妻子阿尔玛,是奥地利作曲家马勒的遗孀,见第316页。

③ 卡巴列塔的原义是"小马",在音乐上指包含像马蹄声一般的快速伴奏音型的歌曲,常为咏叹调的最后一段。斯特列塔是意大利歌剧中一幕或一场的结束部分,常常处于高潮的地位,其特征是用加快速度的办法来加强紧张的效果。

④ 斯频耐琴,写字台形状的小型古钢琴。

⑤ 朱·威尔第的乳名。

⑥ 音乐大师,指有名的指挥家和作曲家。

⑦ 加路皮,意大利古钢琴家、管风琴家、指挥家和作曲家。

⑧ 卡尔克布伦涅(1788—1849),德国钢琴家及作曲家。

⑨ 马里布兰(1808—1836),女低音歌唱家。

⑩ 鲁比尼(1795—1854),男高音歌唱家。

⑪ 拉布拉什(1794—1858),男低音歌唱家。

⑫ 塔多里尼,意大利女歌唱家,生于1809年。

⑬ 帕蒂,最著名的意大利女高音歌唱家之一。

⑭ 塔马尼奥(1850—1905),男高音歌唱家。

⑮ 莫列尔(1848—1923),男中音歌唱家。

⑯ 卡鲁索(1873—1921),男高音歌唱家。

⑰ 巴蒂斯蒂尼(1857—1928),男中音歌唱家。

⑱ 梅尔卡丹代(1795—1870),意大利作曲家。

⑲ 帕契尼(1796—1867),意大利歌剧作曲家。

⑳ 在《麦克白》第一幕中,苏格兰国王邓堪在睡梦中被麦克白所谋杀。

㉑ "大商店"是巴黎大歌剧院的谑称。

㉒ "巴洛克"原指17、18世纪德国和奥地利高度装饰、富于曲线的建筑风格。音乐上的巴洛克通常是指巴赫时代以纤巧华丽的装饰为特征的音乐风格。

㉓ "一个人"指瓦格纳。专演瓦格纳的作品的拜罗伊特音乐剧院建成于1876年。

㉔ 泰列西娜·史托尔兹(1836—1902),生于德国的意大利女高音歌唱家。

㉕ 朱里奥·里科尔第(1840—1912),意大利音乐出版商兼作曲家。

㉖ 阿里戈·波依托(1842—1918),意大利诗人及作曲家。

㉗ 一个金路易约合20法郎。

㉘ “天鹅之歌”:传说天鹅临死时的鸣声最美,故称最后的杰作为天鹅之歌。

㉙ 吉奥达诺(1867—1948),意大利歌剧作曲家。

威尔第歌剧译名对照

1.《圣波尼费丘的伯爵奥贝托》(Oberto, Conte di San Bonifacio,1830年初演)

2.《一日为王》,又名《假勋章》(Un giorno di regno, ossia Il finto Stanislao,1840)

3.《纳布科》(Nabucodonosor,1842)

4.《第一次十字军中的伦巴第人》(I Lombardi alla prima crociata,1843)

5.《欧那尼》(Ernani,1844)

6.《两个福斯卡里》(I due Foscari,1844)

7.《贞德》(Giovanna d'Arco,1845)

8.《阿尔济拉》(Alzira,1845)

9.《阿提拉》(Attila,1846)

10.《麦克白》(Macbeth,1847)

11.《强盗》(I masnadieri,1847)

12.《列尼亚诺之战》(La battaglia di Legnano,1849)

13.《海盗》(I corsaro,1848)

14.《露伊莎·米勒》(Luisa Miller,1849)

15.《司蒂费里欧》(Stiffelio,1850)

16.《利哥莱托》(Rigoletto,1851)

17.《游吟诗人》(Il Trovatore,1853)

18.《茶花女》(La Traviata,1853)

19.《西西里晚祷》(Les Vèpres siciliennes〔I vespri siciliani〕,1855)

20.《西蒙·博卡涅格拉》(Simon Boccanegra,1857)

21.《假面舞会》(Un ballo in maschera,1859)

22.《命运的力量》(La forza del destino,1862)

23.《唐·卡洛斯》(Don Carlo,1884)

24.《阿依达》(Aida,1872)

25.《奥赛罗》(Otello,1887)

26.《法尔斯塔夫》(Falstaff,1893)

从列宾的画像看穆索尔斯基

19世纪中叶,俄国画坛上的巡回展览画派和乐坛上的强力集团,都以民主主义和现实主义为创作原则,具有共同的思想基础。巡回展览画派杰出的代表人物列宾和强力集团思想家斯塔索夫、作曲家包罗丁、穆索尔斯基和里姆斯基-科萨科夫等人结下了亲密的友谊。他曾画过他们每个人的肖像,也画过前辈作曲家、俄国古典音乐奠基人格林卡以及安东·鲁宾什坦、夏里亚宾等人的肖像。在这些音乐家的画像中,最著名的是现藏于莫斯科国立特烈基亚科夫绘画陈列馆的穆索尔斯基像。列宾画这幅油画时,穆索尔斯基已经病倒;几天以后,病魔就夺去了他的生命。但今天在他的传记、著作和音乐辞书中经常看到的,恰恰不是那些健康时绘制的画像,而是列宾的这幅垂死的穆索尔斯基的造像。这是因为列宾的这幅油画不仅维妙维肖地画出了穆索尔斯基的表面形象,而且凭其传神之笔,画出了他的刚毅的性格和坎坷的一生。你看画中的穆索尔斯基,形容憔悴,头发蓬松,衣服凌乱,“壮士志未伸,坎坷多辛酸”的神态溢于眉宇之间。专注的眼神,咄咄逼人的目光,表现出了他的深谋远虑和独立不羁的性格。顾恺之说他的画“传神写照,正在阿堵中”,这句话不是也同样可以适用于列宾的这幅油画吗?

穆索尔斯基出生于富裕的地主家庭,但从青年时期开始就接受了革命民主主义的思想影响,采取了与地主家庭利益不相调和的反农奴制立场。1861年2月19日沙皇亚历山大二世被

迫签署了废除农奴制度的宣言和安排农民的法令后，穆索尔斯基马上回到家乡，帮助他的兄弟处理卡列沃的产业，把祖传的土地和家产分给了农民。他参加了“新俄罗斯乐派”（“强力集团”）的创作组织，在民主思想和现实主义原则的指导下，同“为艺术而艺术”的唯心思潮作不妥协的斗争，成为这个集团里思想最激进的人物。他一生穷愁潦倒，郁郁不得志。作为一位钢琴家，只能替人伴奏，以作糊口之计。作为一位作曲家，许多独创性的现实主义作品只受到斯塔索夫、里姆斯基-科萨科夫等少数朋友的赏识。他的主要作品是歌剧，尤其是几部指明人民是主宰力量的历史歌剧。但杰作《鲍里斯·戈杜诺夫》一出，就因内容反映了人民对沙皇黑暗统治的不满和反抗，揭露了贵族统治阶级内部狗咬狗的权势斗争而被拒绝演出，并遭到恶意的毁谤，使作曲家的身心蒙受严重的打击。19 世纪 70 年代是他创作的盛年，也是生活极为困苦的时期，他一会儿在林业部当小职员，一会儿在审计部当临时稽查员，一会儿又做女低音歌唱家列昂诺娃的钢琴伴奏员。1880 年初刚着手写历史歌剧《霍万斯基的叛乱》，不久又为了 80 卢布的报酬去写喜歌剧《索罗庆采市集》，弄得这两部歌剧一部也没有完成。生活的贫困和不安定，使他心力交瘁，身患重病。1881 年 2 月 15 日穆索尔斯基最后一次在音乐会上公开露面，里姆斯基-科萨科夫指挥他的合唱和乐队作品《森纳切里布的毁灭》，他登上了舞台报答听众的欢呼。第二天又参加了俄国作家陀思妥耶夫斯基的追悼会，在钢琴上即兴创作了一首挽歌。2 月 24 日，他去看望列昂诺娃。这位女低音歌唱家后来在刊于 1891 年 4 月号《历史通报》的《回忆录》中写道：

“他正处于可怕的忧虑不安之中；他说他已经完蛋了，没有希望了，留给他的只有到街上去乞讨。我向他保证，不管我多么穷困，一定和他有苦同当，有福同享。我的话使他平静了一会

儿。晚上我们去参加晚会。他弹伴奏。后来他突然中风。……"

当他被送进尼古拉叶夫士兵医院时，已处于昏迷状态。不久有了好转的征兆，渐渐能够神志清醒地谈话了。列宾是到医院里去看望他的朋友之一。他在穆索尔斯基的病床前坐了4次，画成了这幅著名的油画。关于他的死亡，列宾是这样描述的：

"他的生日已经临近。他的饮食已经严格控制，但他仍渴望着喝酒。他正在盘算着酬答自己长时间的忍耐。一位侍者怀着错误的好心(全体职工都很喜欢他)，不顾严格的规定，在庆祝生日时给了满满一杯白兰地。第二天(3月28日)当我第5次，也就是最后一次去看望他时，他已不在人世了。"

穆索尔斯基一生在坎坷失意中艰苦奋斗，常常借酒浇愁，因此嗜酒若命。根据列宾的记述，在他42岁诞辰的前一天，就因在病中喝了满满一杯白兰地庆祝自己的生日而加速了他的死亡。死亡的日子(3月28日)恰好就是出生的日子(但一般传记都说他生于1839年3月21日，即俄历三月九日)。一代音乐奇才在贫病交迫中中道崩殂，不禁令人浩叹。

德彪西述评

德彪西是一个非常复杂的人物，他的思想和创作是矛盾重重的；要给予确当的评价，指出什么是应该批判的糟粕，什么是值得吸取的精华，是一件十分细致复杂的工作。全盘肯定和一笔抹煞，都是片面的、简单化的做法。我对德彪西没有作过全面和深入的研究，下面提出一些粗浅的看法，目的无非是抛砖引玉而已。

一、创作倾向

印象派艺术是有它的生活基础的，但印象主义者力图表现一瞬间的印象和感受，通过主观的感觉来认识世界，因而作品中所反映的生活也就不可能是真实的、典型的。德彪西也像印象派画家追求光和色的变化一样，热中于那些最具有感觉价值的自然现象，如叶丛中传来的钟声、落在寺院上的月光、金鱼、帆、原野上的风、飘荡在晚风中的声音和香味、雪上的足印、雾、枯叶、灌木林、月光照临的阳台、云、海等等。这不仅说明他的生活圈子狭小，更重要的是说明他的创作方法带有根本性的缺陷：

第一、满足于生活中琐屑的、表面的现象，看不到本质的、典型的现象，对社会重大事件漠不关心。

第二、音乐所表现的，是对于客观对象的个人印象。印象是主观的，是随人、随时、随地而异的；印象主义者就这样随心所

欲地表现自己的主观印象，而不是通过形象思维来真实地概括生活。

第三、由于力图表现一瞬间的印象，所以音乐形象总是相对地静止的。虽也描写光和色的变幻（如交响素描《海》中的《从早晨到中午》）和飞跃的姿态（如《意象集》第 1 集第 3 曲《运动》），但从不涉及集中的感情状态的变化发展和对立面的矛盾冲突。

在 19 世纪的标题音乐中，我们可以找到不少描写海洋的作品，从门德尔松的《大海的寂静和幸运的航海》（取材于歌德的诗）、安东·鲁宾斯坦的《海洋交响曲》到里姆斯基－柯萨科夫的《萨德科》音画和《舍赫拉查达》交响组曲，都刻画了海的典型性格——风平浪静的海和惊涛骇浪的海；但德彪西对于海的印象却是——水天一色的海，金光万道的海。他在交响素描《海》中描绘了海上从早晨到中午的色调变化，海浪的泡沫在阳光中闪烁，海和风互争胜长，但一同临沐着阳光的煦拂。

描绘风俗情景的作品在任何时代、任何民族的音乐中都占有重要地位，但德彪西却以猎奇的心情去观赏节日佳景，所以充溢在他的这一类作品中的，不是浓郁的生活气息，而是奇丽的色彩变化。他为《夜曲》中的《节日》一曲所写的说明是："空气的无休止的舞蹈节奏点缀着突出的闪光。还有一个偶然的行列（一个耀目的幻象）在经过，混合着空想的狂欢；但不间断的节日景象伴随着音乐坚持下去，发光的尘埃也参加到万物的普遍的节奏中来。"在节日中参加欢歌狂舞的，居然不是人民群众，而是空气、耀目的幻象和发光的尘埃！他在《前奏曲》第 2 集最后一曲《焰火》中所描绘的，与其说是节日景象，不如说是光的游戏；最后，《马赛曲》的片段好像是从梦境一般的远方传来的。

至于云、雾、风、花、雪、月、枯叶、树林的描写，就更不必说

了。他为《夜曲》中的《云》所写的说明是:“天空中不变的背景和云的缓慢而庄严的运动,融化为微微发白的灰色。”在这幅“天上浮云如白衣,斯须变幻为苍狗”的图画的背后,作者到底企图表现什么思想呢?有人认为德彪西所赏识的颓废诗人波特莱尔的散文诗《陌生人》可以作为《云》的题句[1],我看是有些道理的:

——不可思议的人啊!你爱谁?爱父亲还是母亲,兄弟还是姊妹?

——我没有父亲,也没有母亲,也没有姊妹,也没有兄弟。

——爱你的朋友吗?

——你所说的“朋友”这两个词儿的意义,我至今还不明白。

——爱你的祖国吗?

——我不知道祖国在什么纬度上。

——爱美吗?

——我宁愿爱美,如果美是女神,是不朽的。

——爱黄金吗?

——我恨黄金,正像你恨上帝一样。

——喂,古怪的陌生人!你到底爱什么呀?

——我爱云……云,在那边……飘浮着的……奇妙的云!……[2]

德彪西对着茫茫大海出神,到底在想什么呢?他在完成交响素描《海》的一年(1905 年)从英国伊斯特本发出的一封信中一语道穿了自己的思想底蕴:“大海以完全英国式的正确性波动着……这是多么好的工作地方啊!没有喧闹,没有钢琴,除了绝妙

的机械钢琴以外，没有音乐家谈论图画，没有画家探讨音乐。总之，是一个培养个人主义的好地方。”

尽管德彪西把“那些无知之徒称之为‘印象主义’”的东西，说成是“现实的东西”，他的创作方法归根到底是自然主义的，不是现实主义的；而这种创作方法是在资产阶级个人主义世界观的指导下形成的。

普列汉诺夫在《艺术与社会生活》中写道：“某些法国批评家曾经把印象主义比作文学上的现实主义。这并不是没有根据的。但是，倘若说印象派是现实主义者，那末他们的现实主义就应该说完全是表面的，没有深入到‘现象的外壳’之内。”[③]我认为说德彪西始终只表现“现象的外壳”，不表现内在的感情，也是不公正的。他在《克罗士先生》中不止一次地主张音乐必须表现真实的感情，巴赫音乐的动人之处就在于能以旋律“激发起听众的感情”，他“从不降低身份去投合那些被称之为‘爱音乐爱得发狂’的人的虚伪的感情的需要”[④]；贝多芬的某些作品所以能把自然景色的美表现得那么深刻，只是因为他“把大自然中‘见不着’的东西转化成了感情”。[⑤]事实上德彪西在创作上也体现了这个见解，法国女钢琴家玛格丽特·隆写道：“与其说德彪西的音乐是描绘了自然景色，不如说它是通过自然景色的描绘来刻画人的情感……德彪西首先想揭示人的精神世界。”[⑥]这些话并不是完全没有根据的。在《麻黄色头发的女郎》中，我们可以感到明朗安静的自然景色和温雅妩媚的少女形象融成一体，在《月光照临的阳台》中，流丽生动的抒情气息，透过月白风清的夜景表达出来。普列汉诺夫认为“印象派对自己作品的思想内容已经表示完全漠不关心。他们中间有一个人[⑦]十分中肯地表达了他们大家所固有的信念，他说：光线是画中的主角。但是，光线的感觉仅仅是感觉而已，也就是说，暂时还不是感情，暂时还不是

思想，一个只注意感觉领域的画家，对于感情和思想仍然是漠不关心的。”[8]德彪西和印象派画家不同，他并没有抹煞音乐擅长表现内心世界的特性，在他的作品中，抒情因素占有一定的地位。可是，他所抒发的感情总是那么纤细柔弱，萎靡不振，从来没有英雄豪迈的气概，如火如荼的热情；总是那么优闲平静，从来没有壮阔的波澜，从来不在运动变化中积极发展。因此，德彪西在进入感情领域时也是极为表面的。

二、和象征主义的分野

印象派和象征派艺术都反映了欧洲资本主义进入帝国主义阶段时期资产阶级颓废没落的思想意识，但两者在思想倾向上还是有区别的。如果说象征主义艺术表现了资本主义社会趋于灭亡的悲哀，向往着另一个不可知的神秘世界的话，印象主义者则是陶醉在感觉领域里，美化了高利贷资产阶级的寄生性生活。

德彪西曾和象征主义结下了不解之缘。他在 8 岁时的钢琴老师弗勒维尔夫人就是象征派诗人魏伦的岳母。1887 年他从罗马一回到巴黎，就和马拉美、魏伦、路易斯等象征派诗人集团保持着亲密的交往；而用他们的诗作曲，早在 1880 年前后就已开始。他的 60 多首歌曲中，一大半采用了象征派的诗；器乐作品的某些标题也采自象征派诗人的诗句（如《前奏曲》第 1 集第 4 曲《飘荡在晚风中的声音和香味》采自波特莱尔的诗）。他的朦胧的音乐语言和神秘主义色彩，确实和象征主义诗歌有其共通之处。但他的音乐正像印象派的画一样，色调总是很明快，和象征派诗歌中死气沉沉的阴暗色彩显然不同。他的作品充满了梦一般的境界、优美精致的表情和奇丽的异国情调，有时略带忧郁的气氛；但除歌剧《佩利亚斯和梅丽桑德》表现了宿命论的思

想外，很少像许多象征派诗歌那样流露悲观绝望的厌世思想和病态心理。把魏伦和德彪西两人的生活方式作一比较，也可以看出不同的倾向。魏伦常常在巴黎拉丁区的酒店里恣纵享乐，烂醉如泥；要不然就是潦倒终日，自怨自艾。德彪西是另一种性格，据他留学罗马时的同窗的记述，他“表面看来颇狂妄，但对朋友可十分忠诚与友爱。感觉极锐敏，爱欢乐、热闹，有精神。不会作假，脸上露出了一切——他的喜乐，他的烦恼，不管是顶小的奢侈还是浪费，都无力抑制一种欲望或引诱。柔媚得有时像一只猫，但亦可突然发怒发威。凡是巧妙、精细、复杂而陌生……的东西，都能教他爱赏……这种嗜好显见于他的衣服及所陈列的各种小摆设的东西，香粉、香水等，以及他所心爱的书籍上的装帧”。最重要的事，是“他对每种艺术里的恣意浮夸具有极大的厌恶与恐怖”。[9]可见德彪西是一个自得其乐的、敏感的人，有些玩物丧志，但并不是厌世的悲观主义者。

三、美 学 思 想

德彪西的美学思想也同他的创作一样充满矛盾。他一方面宣扬着印象主义的理论，说什么“空气的波荡、树叶的颤动、花儿的芳香，三者相互陪衬得妙不可言，因为音乐能够把它们连缀得天衣无缝，就好像它们是自动结合在一起的”[10]；“唯有音乐能够自如地唤起人们对似真非真的美景、对将信将疑的世界的想象，这个世界悄悄地创造了黑夜的神秘的诗歌，创造了月光抚摩着树叶所产生的千百种不可名状的沙沙声”[11]；另一方面既反对顽固保守的学究气，又反对为新奇而新奇的“疯人新音乐”。“克罗士先生”的矛头的一端指向学院派，另一端则指向现代派。他说：“贝多芬的教导，不是要我们维持古老的形式，更不是一定要

我们步他的后尘。我们应该打开窗户，看看自由的天空：我觉得，人们几乎把窗户永远地关上了。交响乐上的某些天才的成就，也很难抵销习惯上称之为交响乐的那些学究气的呆板的习作。"[12]他推崇穆索尔斯基"随着情感的驱使，发现了音乐，这里谈不到任何形式，或者至少说，这种形式是如此多种多样，和既成的（可以说是法定的）形式不可能有共同之处：一系列组织得很微妙的、表现细腻的手法和一种明察秋毫的天赋才能组合成了这种形式。"[13]但又对理查·斯特劳斯的《梯尔·艾仑施辟格尔愉快的恶作剧》有强烈的反感，挖苦它是"一小时的疯人新音乐"。[14]德彪西是音乐上的革新家，他力图"摆脱陈腐的传统"，做到"朴素自然，不落俗套"。认为作曲家应该想到"表现在作品里的那种内在感情和一系列乐思之间的紧密联系，严格地要求作品具有内在的深刻的统一"。[15]他反对形式上的堆砌，力求作品的简洁精练。他一再提出："难道你们不该去掉艺术中的繁杂而累赘的部分吗？"[16]"问题的关键不是在'庞大'上下功夫，而是在'伟大'上下功夫"。[17]他赞许穆索尔斯基的摇篮曲《洋娃娃》里的许多情节，"都被作者用极其简练的手法在音符上表现了出来。对穆索尔斯基来说，一个和弦、一次转调就足以表现了"[18]。赞许保尔·杜卡"善于控制自己的感情，避免一些无用的夸张"[19]。这些见解在他自己的作品中充分体现了出来。瑞士作曲家艾尔涅斯特·勃罗赫有一时期跟理查·斯特劳斯和德彪西都很接近，他观察了两人的作曲方式后，有一次说：当斯特劳斯写完了一部乐队作品时，总是加了又加，愈改愈复杂，而德彪西总是去了又去，使作品简单到不能再简单时，方才满足。我认为德彪西美学思想的值得肯定之处，就在于他反对墨守成法和盲目追求新奇，反对矫揉造作，夸张堆砌，提倡洗练的作风，主张内容和形式的统一；而并不在于有关民族传统、音乐与生活的关系、音乐与群

众的关系等见解。印象主义者是不可能正确理解艺术与生活的关系的，德彪西所说的群众也决不可能是广大的劳动人民，他的“人民剧院”肯定是为资产阶级服务的。他的精雕细琢而又朦朦胧胧的音乐语言，并不是面向着广大人民群众的。器乐作品固不必说，声乐作品中谜语一般的歌词，决不是一般人所能理解的。请看他用魏伦的诗写作的6首《被遗忘的山歌》中的第一首歌词：

这是疲倦的狂喜，这是热情的困惫，这是被风拥抱的树林的战栗，这是灰色树枝中间的小声的合唱。

啊，微弱的清新的哀怨之声！它在婉转哀鸣，好像那不安的青草发出的温柔的悲鸣……。你一定会说：在那旋转的波浪下，有石头所发出的震耳的隆隆声。

这个在睡梦中哀怨哭泣的灵魂，是我们的灵魂，对吗？说吧，是我的，也是你的，这灵魂通过温柔的歌声悄悄地流露出来，流露到这温暖的黄昏。[20]

俄国大文豪列夫·托尔斯泰在《艺术论》中评论这首诗道：“什么是‘小声的合唱’？什么是‘不安的青草发出的温柔的悲鸣’？这一切是什么意思——我完全不明白。”大文豪尚且如此，一般群众当然不必说了。至于对于民族传统的理解，德彪西是有狭隘民族主义的倾向的，他自称为“法兰西的音乐家”，认为“拉莫的作品具有地道的法兰西传统”。他对格鲁克的攻击是不公正的。格鲁克是德国人，但他正像意大利人吕利一样，对法国音乐的贡献是不可抹煞的。德彪西崇拜拉莫，事实上他的创作只继承了拉莫的纤细典雅的一面，他所理解的法兰西传统是极为片面的。罗曼·罗兰说得好：“不能说德彪西的艺术比拉辛的艺术更足以

代表法国的天才;因为还有另一方面没有被代表;那就是英雄的行为、对理性和欢笑的醉心、对光明的热爱,也就是拉贝雷[21]、莫里哀、狄德罗的法国,在音乐上,可以说——因为没有更好的名字——是柏辽兹和比才的法国。说老实话,这是我更喜爱的法国。……在当代音乐中,《佩利亚斯和梅丽桑德》是我们艺术的一端,而《卡门》是另一端。后者完全露在外面,没有阴影,没有遮蔽,前者却藏在底下,弥漫着苍茫的暮色,笼罩着静默。"[22]

四、末期创作倾向的转变

在第一次世界大战期间,德彪西的创作倾向有了一定的转变。在爱国思想的鼓舞下,他创作了几首现实题材的作品。1914年8月3日,德国向法国宣战,德国军队在当天夜里破坏了比利时的中立,侵入比利时,通过不设防的法、比边境,向法国北部进军。德彪西写了一首钢琴作品《英雄摇篮曲》来向比王阿尔贝一世和他的士兵致敬。第二年夏天,患着肠癌绝症的德彪西冒病写作了由两架钢琴演奏的《白与黑》,共包含三个乐章,分别以法国古代诗人的诗歌作为题句:第一乐章是巴比叶和卡列的《罗密欧与朱丽叶》,第二乐章是弗朗索瓦·维翁的《反对法国敌人的叙事诗》,第三乐章是查理·奥尔良的"你这个丑东西"。同一年又自作歌词,写了《无家可归的儿童的圣诞节》,对因德军侵入而失去家庭的法国儿童寄予深切的同情:

> "他们毁坏我的家。"
> "我的兄弟都已死亡。"
> "他们打碎我的洋娃娃。"
> "他们抢走我的床。"

难童迷失在战场上。这是圣诞前夜，但对于他们来说，只有饥寒、恐惧和不可知的未来在等待着他们。

> “我们怎么办？”
> “不知道。你呢？”
> “我们上哪儿去？”
> “任何地方都可以，
> 只要避开敌人。”

但敌人是无法避开的，比利时、法国、俄国，到处都是德国兵！

> “他们烧毁了学校，杀死了老师。”
> “他们烧毁了教堂，杀死了上帝。”

可是上帝也许还没有死，也许他比德国人强大。还是祈祷上帝吧。

“亲爱的上帝，请你设法每天给我们面包。”接着是向圣诞老人的热情呼吁：

> “圣诞老人，圣诞老人，别再老是走进那些坏人的屋子里……可怜可怜我们吧，圣诞老人，惩罚他们吧！”

最后用“带给法国儿童最后的胜利”的祷词来结束。德彪西把希望寄托于上帝的保佑，而丝毫也没有表现出战斗的意志和胜利的信心，因此歌曲中所表达的对敌人的仇恨也就显得软弱无力。第一次世界大战本来是两个帝国主义集团之间重新瓜分世界的

非正义战争，要求德彪西这样一个印象主义者写出像资产阶级大革命时代的《马赛曲》和《出征歌》那样雄伟的歌曲来，当然也是不切实际的。

五、结　　论

德彪西的印象主义美学思想和创作方法，是和我们格格不入的；但他的某些有价值的美学见解，还应充分加以肯定，已如上述；至于创作上精练的作风和各种色彩性手法，尤其值得我们借鉴。和声与配器是音乐语言中最富于色彩性的要素，德彪西在这两方面的成就对于我们特别有意义。德彪西在技术上的弱点是把色彩的创造提高到压倒一切的地位，我们如果根据作品内容的要求，在乐曲的某一部分或某一主题中（而不是在整个作品中）适当地运用印象派的色彩性手法，还是可以获得一定的效果；丁善德的《长征交响曲》第四乐章中描写风雪的一段音乐，就是典型的例子。

注：

① 费里普·黑尔为美国波士顿交响乐队写的节目解释中，曾用这首诗作为《云》的题句。

② 引自丰陈宝译托尔斯泰《艺术论》第83页。

③ 丰陈宝、杨民望译《艺术与社会生活》第273页。

④ 《克罗士先生》中译本第34页。

⑤ 同上第62页。

⑥ 《音乐译丛》第2辑第153页。

⑦ 指莫奈。

⑧ 《艺术与社会生活》第271页。

⑨ 郑晓沧译格累姆著《德彪西》第153页。

⑩ 《克罗士先生》第52页。

⑪ 同上第 54 页。

⑫ 同上第 24 页。

⑬ 同上第 27 页。

⑭ 同上第 42 页。

⑮ 同上第 29 页。

⑯ 同上第 8 页。

⑰ 同上第 52 页。

⑱ 同上第 28 页。

⑲ 同上第 30 页。

⑳《艺术论》第 87 页。

㉑ 法国 16 世纪讽刺文学家。

㉒ 译自《当代音乐家》英译本第 244 页。

齐尔品先生与中国

——在美籍俄罗斯作曲家齐尔品85周年诞辰纪念会上的讲话

尊敬的李献敏女士、朋友们、同志们：

齐尔品先生是杰出的美籍俄罗斯作曲家、钢琴家和指挥家，是中国人民的真挚的朋友。他在音乐事业上的光辉成就，他对中国人民的深情厚意，是永远值得我们怀念的。今天大家在这里集会，纪念他的85周年诞辰，请允许我来谈谈齐尔品先生和中国的关系。

齐尔品先生(1899—1977)家学渊源，勤奋好学，从小就在家庭中接受了音乐和文化艺术的教养。他的父亲尼古拉斯·切列普宁(1873—1945)是俄国迪亚吉列夫芭蕾舞团的音乐指挥，因此齐尔品先生从小就接触到里姆斯基-柯萨科夫、里亚多夫、格拉祖诺夫、斯特拉文斯基、夏里亚宾、迪亚吉列夫、帕夫罗娃、福金等俄国音乐界和舞蹈界的著名人物。他的母亲马丽雅是著名画家阿尔贝·贝诺瓦的女儿，是一位演唱俄国、德国和法国歌曲的女中音歌手。齐尔品先生5岁时，还没有开始学习字母，母亲就做了他音乐的启蒙老师。他从小学习钢琴，并开始作曲，15岁时已经是许多钢琴曲和乐队作品的作者了。18岁进入圣彼得堡音乐学院学习。1918年全家因逃避圣彼得堡的霍乱病疫而迁居格鲁吉亚共和国的首都第比利斯，齐尔品又进入第比利斯音乐学院学习。格鲁吉亚丰富的民间音乐使他心醉神迷，对他产生了终生的影响。在他的作品表里，1922年的《格鲁吉亚

狂想曲》(大提琴和乐队)、1938年的《格鲁吉亚组曲》(钢琴和弦乐)和1959年的乐队组曲《格鲁吉亚那》,都是在格鲁吉亚民间音调的基础上创作的。1921年,齐尔品一家定居巴黎,他又进入巴黎音乐学院从维达尔(Paul Vidal)学作曲,从菲利浦(Isidor Philipp)学钢琴。其后他以作曲家和钢琴家的身份旅行演奏,1922年在伦敦初次登台。第二年,他接受俄国著名舞蹈家帕夫罗娃(1882—1931)的委托,创作了舞剧《阿旃他的壁画》的音乐,1923年9月10日初演于伦敦科文特花园剧场,由帕夫罗娃亲自饰演剧中的公主一角。这部舞剧取材于印度阿旃他石窟中一幅描绘佛陀超脱尘世的壁画。齐尔品先生第一次接触到东方题材,在创作过程中开始萌芽了把东方和西方艺术融为一体的想法。1926年初次到美国旅行演奏。1927年,他的《第一交响曲》中用打击乐器演奏的第二乐章谐谑曲,在巴黎引起了哄动,"Bravo"的喝彩声和"野蛮!""送他回莫斯科去!"的喝倒采声响成了一片。报纸的评论也各趋极端,有的誉为"神奇的节奏","优美的主题,激动人心的效果";有的骂它"不堪入耳","音乐的布尔什维克主义";但很少有人能理解作曲家的用心:谐谑曲是把第一乐章的主题升华为纯粹节奏的表现,是第一乐章合乎逻辑的继续。1934年齐尔品先生来到中国以后,对这种纯粹节奏的表现有了进一步的理解。后来他在1952年创作的中国题材歌剧《仙女和农夫》中,吸取了中国民间戏曲中闹场锣鼓的表现手法,写出了完全用打击乐器演奏的引子:

例256 (a)

Allegro moderato

ALEXANDER TCHEREPNIN

Op.72

Cymbals

10

1934 年的中国和日本之行，是由美国音乐会经纪人斯特洛克(A. Strock)安排的，是齐尔品先生周游世界旅行演奏计划的一部分。齐尔品先生于 1934 年 4 月初到达上海。4 月 14 日英文《华北日报》的报导中谈到了他所以要来中国的想法。齐尔品先生说："学生学习作曲不是在音乐学院里，应该是在乡间，在市

井小民聚集之地。这些地方的人们会表现出他们真正的心声。不幸的是,虚伪矫饰正侵袭着整个欧洲。往日贩夫走卒发自内心的呼声,今天已不复存在。如今他们口中哼哼不绝的是庸俗的流行歌曲,独创性已经消失于无形。因此,我希望在各地的旅行中,能够找到一些在欧洲已经消逝了的东西……,我希望能在中国听到劳动者的歌声,也希望能听到乞丐在街上乞讨的吟唱之声。"

齐尔品先生居留上海期间,在大光明戏院举行了几次钢琴演奏会,5月4日又在辣斐德路(今复兴中路)1325号国立音乐专科学校礼堂为该校师生演奏自己的钢琴作品。演奏的7个节目,都是1918—1924年间在彼得堡、第比利斯和摩纳哥的蒙特卡罗创作的托卡塔、夜曲、舞曲、组曲、奏鸣曲和浪漫曲,其中最有民族特色的是1924年所作的5首斯拉夫歌曲的钢琴改编曲(作品27):1.《伏尔加船夫曲》;2.《为亲爱的人所唱的歌》;3.《伟大的俄罗斯》;4.《沿着伏尔加而下》;5.《提克之歌》。国立音专校长萧友梅先生在1934年7月15日出版的《音乐杂志》(音乐艺文社编印的音乐季刊)第3期上发表了《来游沪平俄国新派作曲家及钢琴师亚历山大·车列浦您的传略与其著作的特色》("车列浦您"是当时齐尔品的译名),表示欢迎齐尔品来华访问。当时的教育部请他做音乐顾问,国立音专也聘他为荣誉教授。为此他写了一本《五声音阶钢琴教本》,作为国立音专的丛书,1935年由上海商务印书馆出版。萧友梅先生在序言中写道:"车先生相信各民族用惯的音阶,不能绝对废止,现在流行的钢琴教本,都是用西洋七声音阶做基础的。他相信中国人学钢琴,起头如能用五声音阶为基础,必定更容易领会,因此作成这教本,并且请求编入本校丛书。"

齐尔品先生是1934年5月21日离上海去北平(今北京市)

的。他在行前给萧友梅先生写了一封信，提出以 100 元银币的奖金征求中国风味的钢琴曲，目的是“使我有机会可以把中国音乐介绍给其他国家，这是我衷心的希望”。《征求有中国风味之钢琴曲启事》在《音乐杂志》第 3 期登出后，照规定以匿名方式投稿者共 11 人。11 月 9 日由齐尔品、查哈罗夫、黄自、萧友梅、阿萨科夫五人审查结果，选出了头奖 1 名（贺绿汀的《牧童之笛》）、二奖 4 名（俞便民的《c 小调变奏曲》、老志诚的《牧童之乐》、陈田鹤的《前奏曲》和江定仙的《摇篮曲》）、名誉二奖一名（贺绿汀的《摇篮曲》）。为此齐尔品先生除了给予头奖 100 元外，另外再提出 100 元分赠给四个二奖。齐尔品先生为提倡民族音乐而举办这次中国风味作品比赛，和他写作《五声音阶钢琴教本》的意图是一致的。后来他在《音乐季刊》介绍中国音乐时，语重心长地指出：“中国音乐愈是具有民族性，就愈加能够在国际乐坛上占有地位。”

齐尔品先生居留中国期间，对中国的文化艺术产生了浓厚的兴趣和强烈的感情。他如饥如渴地聆听中国的民间音乐和古典音乐，跟曹安和先生学习琵琶，观看了民间的皮影戏和木偶戏，以及梅兰芳、程砚秋等京剧表演艺术大师的演出，和他们交朋友。还拜京剧理论权威齐如山先生（1877—1962）为老师和义父，并要求他为自己起个汉名。齐如山先生为他的一片热忱所感动，答应了他的要求，为他取了一个近似 Черепнинь 读音的汉名：齐尔品。北平大学女子文理学院音乐系主任杨仲子先生还替他刻了一颗“齐尔品”的印章。从此“齐尔品”的汉名代替了最初“车列浦您”的译名闻名于国内外，并和齐如山的名字联系起来，在音乐界和戏剧界传为佳话。

齐尔品先生居留中国期间，除了创作《五声音阶钢琴教本》（无作品号码）外，还写了《五声音阶钢琴练习曲》（作品 51）和

《五首音乐会练习曲》(作品 52),反映他对中国音乐和戏曲的印象。1936 年 11 月 28 日,齐尔品先生在北平教育文化记者会为赈救黄河水灾而举办的"赈灾音乐会"上演奏了 3 首钢琴曲,其中一首就是《五首音乐会练习曲》中的第 3 首《献给中国》。此曲原拟题作《琵琶行》,作者着意于在钢琴上再现琵琶的技巧。后改称《献给中国》,以表达作者对中国的深厚感情。演出时,这个曲子博得了听众特别热烈的掌声。大家认为它是东方和西方音乐的融会贯通之作,既能为欧洲人所理解,也能为中国人所接受。1937 年齐尔品先生和李献敏女士在国外再度见面时,他在她的纪念册上题写了这个曲子的开头几小节,表示对她和她祖国的爱慕。齐尔品先生还想把《红楼梦》写成歌剧,请鲁迅先生编剧,可惜鲁迅先生答应了他的要求后,不久就卧病不起,没有来得及把剧本写出来。

齐尔品先生这次旅行演奏的原计划要在当年秋季回到欧洲,但到了中国以后,对这个文明古国的丰富多彩的文化艺术传统着了迷,因此决定在中国多住几年。他在北平东城隆福寺街的崔府夹道胡同(邻近现在的中国美术馆)租了一宅四合院住了下来。

1935 年齐尔品先生在日本也举办了日本作曲家的管弦乐作品比赛。审查工作是在巴黎进行的,由齐尔品、鲁塞尔(1869—1937)、伊贝尔(1890—1962)和奥涅格(1892—1955)评选的结果,伊福部昭(1914—　)的《日本狂想曲》获得头奖,松平赖则(1907—　)的《田园曲》获得二奖。齐尔品先生还在日本建立了出版"齐尔品现代音乐丛书"的机构,由东京龙吟社音乐事务所总代理,先后出版了贺绿汀的《牧童之笛》、《思往日》,老志诚的《牧童之乐》、《秋兴》(均钢琴曲)、刘雪庵的《三歌曲》、《四歌曲》、贺绿汀的《四歌曲》,以及伊福部昭、松平赖则、清濑保二

(1900—　)、箕作秋吉(1895—1971)、近卫秀麿(1898—1973)、小船幸次郎(1907—　)等日本作曲家的钢琴曲、歌曲、室内乐和管弦乐曲。江文也(1910—1983)当时在日本，他的钢琴曲《素描》(作品3)、《钢琴小品》5曲(作品4)、《三舞曲》(作品7)、《断章小品》16曲(作品8)和声乐曲《台湾山地同胞之歌》(作品6)，也都是由齐尔品先生出版的。

从1934年到1937年，齐尔品先生在中国断断续续地居留了3年。实际居留的时间虽然还不到3年，他所接触到的中国文化对他今后创作的影响是至深且巨的，他回到欧洲以后，介绍和演奏中国音乐也是始终不懈的。1938年春，他和李献敏女士在巴黎结了婚。婚后他对李献敏女士说："在外国，演奏西洋作品的人不知有多少，却没有人演奏中国作品。作为一个中国人，你的责任就是要演奏中国作品。"他和李献敏女士都以行动实践了这句话。他还和我国歌唱家周小燕一同在第一届布拉格之春中演出中国当代作品，并写文章介绍中国音乐。对于当代日本音乐，他也同样热诚地介绍和演出。日本当代作曲家武满徹(1930—　)有一次告诉齐尔品的学生雷梅(Phillip Ramey)说："许多日本人都把齐尔品看作是日本严肃音乐的抚育者。"在音乐事业不受重视的旧中国，应该说，齐尔品先生同样也是中国严肃音乐的苦心抚育者。

齐尔品先生在1934—1937年留华期间和其后三四十年的时间里，写了许多中国题材的作品，特别值得一提的是：

作品51《五声音阶钢琴练习曲》，包含两首组曲和12首中国小品，是1935年在北平写的。在两首组曲(每首包含7曲)中，齐尔品先生为了证明五声音阶的可塑性，把五声音阶旋律和欧洲舞曲节奏作了巧妙的结合。在12首中国小品中，第9、10两首都用了中国民歌旋律(南方的《紫竹调》和河北的《探亲

家》)。

作品 52《五首音乐会练习曲》(钢琴曲),是 1934—1936 年间在上海、巴黎和纽约写的。第 1 首《皮影戏》是一首模写皮影戏音乐的技术性练习曲;第 2 首《古琴》是题献给何韶田(译音)女士的,作者用指触和踏板的特殊效果在钢琴上再现了古琴音乐;第 3 首就是上述的《献给中国》,是题献给李献敏女士的;第 4 首《木偶戏》和第 5 首《歌谣》都是以民间曲调为基础的技术性练习曲。

作品 53《五声音阶钢琴技术练习曲》作于 1934—1936 年间,是锻炼音阶、琶音、双音、八度音和弦的 11 首五声音阶练习曲和 4 个补充练习。

作品 71《七首中国诗歌》:1.《知足歌》(古诗,作者佚名);2.《答俗人问》(李白诗);3.《金缕衣》(杜秋娘诗);4.《新年》(云南昆明民歌);5.《春晓》(孟浩然诗);6.《红彩妹妹》(内蒙民歌);7.《将进酒》(李白诗)。第 1、2、3、4、5、7 各首 1945 年作于巴黎,题献给爱丽丝·周,即周小燕;第 6 首 1946 年作于纽约,题献给男高音歌唱家理查·伍,即伍正谦。第 4、6 两首用民歌曲调编曲,其余都是创作歌曲。第 1 首《知足歌》的歌词曾在 1934 年 5 月 4 日上海中德协进会和东亚学会合办的诗歌朗诵会上由陈大钧夫人吟唱,齐尔品先生想必是参加了这次朗诵会,听到了陈夫人的吟唱而创作这首歌曲的。但陈夫人是用一个短小的曲调反复吟唱十句诗的,而齐尔品先生则把它写成了一首二段式的民歌风艺术歌曲,和陈夫人十分单调的吟唱大异其趣。7 首歌曲都是根据汉文歌词作曲或编曲的,出版时加上了齐尔品先生自己翻译的英文和俄文歌词。

作品 72 歌剧《仙女与农夫》,1952 年根据萧瑜用法文写的脚本作曲。剧情类似《天仙配》(《槐荫记》),描述水仙女(蚌壳

精)爱上了一个勤劳善良的农民,和他共同生活,为他生男育女,料理家务。20年后,儿女都已长大成人,水仙女由于天神给她的限期已满,不得不回到冥冥世界中去。齐尔品先生采用了叙事和代言相结合的表现方式。全剧只有三个人物:一个是用道白讲述剧情的叙事者,用道白叙事时音乐中断;其他两个是剧中人农夫(男高音)和水仙女(女高音),农夫唱朴素的民歌风曲调,水仙女则唱华丽的花腔曲调,因而从音乐上也可以判出仙凡之分。

作品78三首钢琴和乐队的《幻想曲》,也称《第四协奏曲》,1947年作于巴黎。这是中国题材的标题音乐,三首幻想曲的标题是这样的:

1. 东方房间里的梦　在巴黎里沃利路的一个中国人的房间的周围,再现了古代中国的情景。老虎迫近村庄的恐怖。悲伤。传说中的英雄武松来到。他和老虎决斗。胜利。歌颂。

2. 杨贵妃的爱情牺牲　人民控诉皇帝的宠妃杨贵妃是帝国衰败的祸根。她以自杀拯救皇帝。她的灵魂升天。她的爱情在口碑相传中永不磨灭。

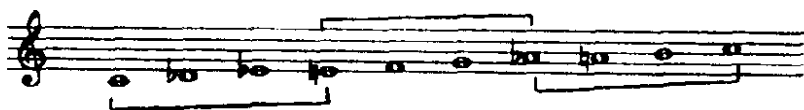
3. 去云南的路上　晴朗的一天,在去云南的路上行进,好不快乐逍遥。

作品95《七首中国民歌》: 1.《西江月》(昆曲);2.《马车夫之歌》(新疆);3.《送情郎》(河北);4.《小放牛》(河北);5.《在那遥远的地方》(青海);6.《青春舞曲》(新疆);7.《锄头歌》(江苏)。作于1962年。第一首实际上是李白的《清平调》,曲调出自明代传入日本的《魏氏乐谱》,其余6首都用民歌曲调编曲。齐尔品先生都把它们处理成男低音独唱曲,题献给美籍中国歌唱家斯义桂。

齐尔品先生的中国之行,在他的创作生涯中是一个转折点。

在此以前，他主要着眼于技法上的创新，还没有有意识地注意到音乐的民族语言和民族风格。众所周知的“九声音阶”和“交声法”(interpoint)是他早期的两大创造：

九声音阶是由三个同样结构的四声音列组成的，也就是把一个八度分成三个大三度，每个大三度的两头是半音，中间是全音：



九声音阶同时包含着小三度和大三度，以及小六度和大六度，因此大小调式兼而有之，它具有丰富的调性色彩和广阔的和声可能性，1923 年的 6 首《功夫练习曲》(钢琴，作品 21)、《第二钢琴协奏曲》(作品 26)、1927 年的 5 首《前奏曲》(大提琴和乐队)(作品 38)，都广泛地应用了九声音阶。

交声法是一种特殊的复调技术，其中一对复调声部在不发生超越进行的情况下进入另一对复调声部的空隙之中，这样产生的四部对位又可以进入空隙更大的第三对复调声部中去。如果说传统的对位法是“点对点”(Punctus contra punctum)，即音符对音符，那末，交声法则是“点交点”(Punctus inter punctum)。有人用英国作家斯威夫特(1667—1745)的 4 句诗来比喻交声法，是很有意思的：

博物学家观察到一只大跳蚤
为一些小跳蚤所咬，
而这些小跳蚤又为更小的跳蚤所咬，
如此循环不已，没完没了。

齐尔品先生从本世纪 30 年代开始有意识地注意到音乐的民族要素，用他自己的话来说，是从 1933 年的《俄罗斯舞曲》“开始接受民俗疗法”的。1934—1937 年的中国和日本之行，更使他扩大了民族的概念，并坚定了东西方文化融合的信念；用专门术语来说，就是“欧亚交融”（Eurasian）。正如小提琴大师梅纽因所说：“齐尔品的作品反映了多种文化的综合。”综合的最终目的，是要用音乐来促进全世界人民的团结。齐尔品先生曾经说过：“有一句成语是‘全世界无产者联合起来！’我可以这样说，世界各国的民间艺术都有同样不朽的价值。”“团结人民是音乐的最终目的；音乐最终的存在的理由，是使人民在积极从事一件艺术作品的演出中，或在感情上参加演出中体会到团结。”我们相信：民族文化的交流合作、世界人民的友好团结，是人心所向，大势所趋，齐尔品先生的美好愿望，是一定会实现的。

第二编　作品解析

巴赫声乐作品中的众赞歌再创造

基督教新教徒的赞美诗“众赞歌”，和德国巴洛克时期的音乐创作结下了不解之缘。我把 J.S.巴赫的音乐作品粗略地统计了一下：根据施米德尔的《巴赫作品目录》，巴赫一生共创作了 1071 件音乐作品，其中 566 件，即全部作品的 53%是众赞歌或含有众赞歌再创造的声乐和器乐作品，包括：教会康塔塔约 200 部、经文歌 7 部、受难曲和清唱剧 6 部、四声部众赞歌 186 首、管风琴众赞歌前奏曲 168 首。巴赫常常在管风琴上即兴演奏众赞歌前奏曲，1720 年曾当着北德管风琴大师赖因肯的面即兴演奏，根据众赞歌《在巴比伦水上》自由发挥，赖因肯听了以后大为赞赏，夸奖巴赫说：“我以为这种艺术已经死去，但我从你身上看到它还活着。”可惜这一次的即兴演奏没有记下谱来，现在由巴赫再创造的《在巴比伦水上》，只剩有 BWV267 的一首四声部众赞歌(见例 422)。像这种没有记下谱来的即兴演奏一定还有很多，如果把它们算上，包含众赞歌再创造的作品比重，就要大大超过 53%了。

我所说的“众赞歌再创造”，德国音乐学者称为“Choralbearbeitung”，这个字的原义是“众赞歌改编曲”，但巴赫的众赞歌再创造，并不满足于形式上的加工改编，更多致力于曲尽其妙地表达作品的思想感情内容，所以是一种创造性艺术加工。

一、旧曲翻新

巴赫所利用的众赞歌曲调，绝大部分是16和17世纪的作品，有些原是古老的素歌曲调和早期的世俗歌调，或多或少具有中世纪教会调式和自由节奏的特点。巴赫在利用这些早期的众赞歌时，厘订了它们不合时宜的古老曲调，赋予统一的节拍，并把它们纳入大小调体系之中。例如巴赫在声乐作品中用得最多的一个众赞歌曲调，原是1601年哈斯勒(1562—1612)所作的爱情歌曲《我心里烦燥不安》，这个曲调混合着$\frac{3}{2}$、$\frac{6}{4}$和$\frac{2}{2}$三种节拍：

例257

我心里烦燥不安
(Mein G'müt ist mir verwirrer)

Hans Leo Hassler
(1564 – 1612)

在1613年戈尔利茨出版的圣歌集中，这个曲调配上了“我诚心诚意期望”(Herzlich thut mich verlangen)的歌词，但音乐无大改变。在1644年柏林出版的圣歌集中，这个曲调又配上了格哈特的歌词“至圣之首受重创”(O Haupt voll Blut und Wunden)。巴赫《马太：受难曲》中的5首众赞歌都采用了这个曲调，其中第63曲的歌词就是“至圣之首受重创”，音乐却已经变成了$\frac{4}{4}$拍子的统一节拍，以适应时代的要求：

例258

至圣之首受重创

至圣之首受重创，给世痛苦难当；
逼压荆冠皆耻辱、讥评、嫌忽、忧伤；

仰瞻慈容何惨淡，想见满怀凄怆！此

刻愁云掩圣范，当年基督辉光。

又如巴赫的第4康塔塔中有一首贯穿全曲的众赞歌，曲调来自马丁·路德的战友沃尔特（1496—1570）1524年编印的《宗教歌曲集》，原曲采用中世纪的多里亚调式：

例259

基督被置于死地 (Christ lag in Todesbanden)

Johann Walther(1524)

基督被置于死地，替我们把罪洗
现在他已经复活，把生命赐给我

1. 清。 2. 们；我们应当欢喜，赞美上帝，谢



巴赫第 4 康塔塔的结尾众赞歌和三首独立的四声部众赞歌(BWV277,278,279)都把原曲的多里亚调式改成了巴洛克后期通用的和声小调式,以迎合当时的音乐风尚:

例260

第四康塔塔第七曲四声部众赞歌

基 督 被 置 于 死 地, 替 我 们 把 罪 洗 清;
现 在 他 已 经 复 活, 把 生 命 赐 给 我 们.

我 们 应 当 欢 喜, 赞 美 上 帝, 谢 主 之 恩. 哈

哈 利 路 亚!

利 路 亚 高 唱 人 云. 哈 利 路 亚!
哈 利 路 亚!

哈 利 路 亚!

二、变化多端的四声部众赞歌

巴赫为单篇众赞歌和康塔塔、受难曲、清唱剧、经文歌中的四声部众赞歌配置的和声不下400篇，但他所利用的早期众赞歌曲调却不到200首。因此，一半以上的四声部众赞歌，都是为同一曲调配置不同的和声。他为一个曲调配置不同的和声少则2、3种，多则7、8种，甚至10种以上。如《耶稣，我心中的欢乐》(Jesu，meiner Seelen Wonne)有7种不同的和声，《从我的心里歌颂主》(Nun lob"mein Seel' den Herren)和《看你尘世的生活》(O Welt，sieh hier dein Leben)各有8种和声，《至圣之首受重创》(或《我诚心诚意期望》，或《你带领我们上路》)则多至11种不同的和声。不同的和声常常根据歌词的声情和会众在特定场合的内心感受而起变化。例如例258的众赞歌在《圣诞清唱剧》中出现了两次，第一次(第5曲)歌唱迎接新生的耶稣，和声从调性比较柔和的小调开始，中间进入大调，最后又结束在小调上，内声部用均匀流畅的节奏映带着庄重的旋律，表现亲切真挚的喁喁向慕之情：

例261

《圣诞清唱剧》第5曲四声部众赞歌

我将怎样迎接你？将怎样对待你？
全世界都在盼望，都在引颈翼希！

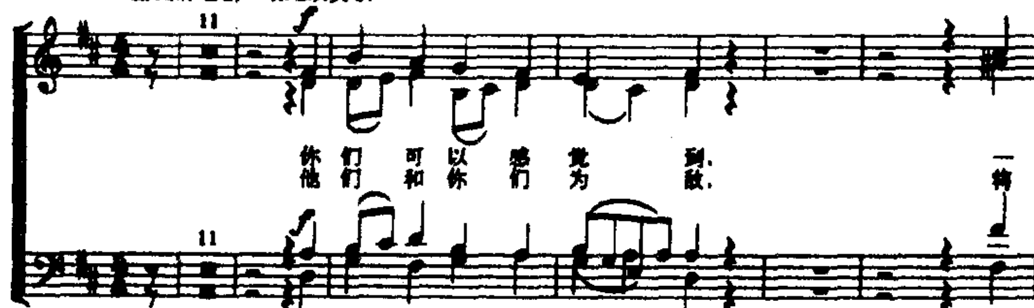




《圣诞清唱剧》第 64 曲是结尾众赞歌，歌唱人们期望基督击败敌人，拯救人类。巴赫突破了四声部众赞歌只用通奏低音伴奏的陈规，加用三支小号、二支双簧管和弦乐器一同奏出胜利进行曲一般的“里托内洛”(前奏、间奏和后奏)；众赞歌的四部和声也变小调中心为大调中心，开始和结束都在大调上，和例 261 刚刚相反，显得壮丽雄伟，刚毅豪迈：

例262

《圣诞清唱剧》结尾众赞歌









这首众赞歌在《马太：受难曲》中出现了 5 次(第 21,23,53,63,72 曲)，除了会众听到“耶稣又大声喊叫，气就断了”时恸哭失声，悲唱第 72 曲的众赞歌，是小调中心的和声外，其余 4 曲强调悲壮的情绪，都用大调中心的和声，但和声细节(旋律装饰、声部进行、和弦连接等)各不相同。同一首众赞歌用于第 161 康塔塔的第 6 曲，即歌唱死者进入天国的欢乐的结尾众赞歌时，巴赫也突破常规，用两支长笛和弦乐器组成的乐队来伴奏，长笛的生动流利的补足调，与庄严明净的四声部众赞歌交相辉映：

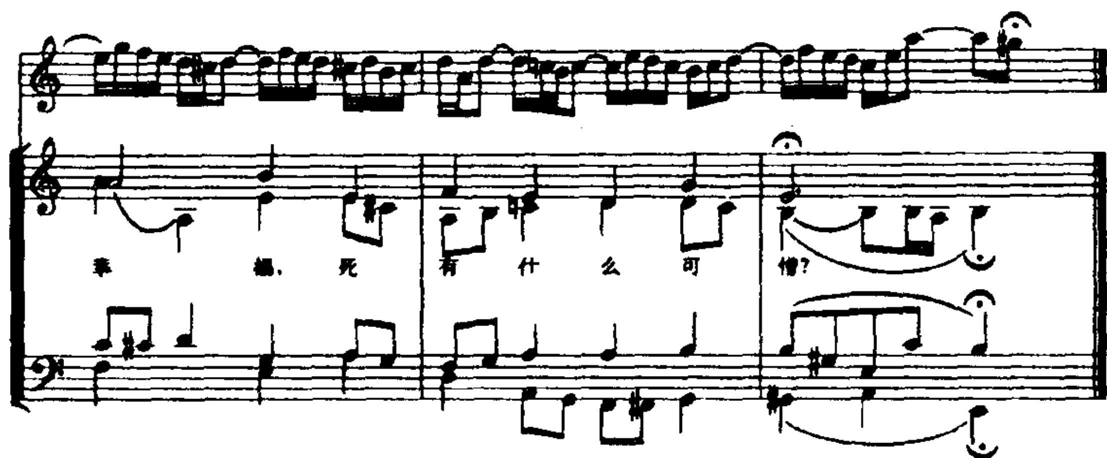
例263

第161康塔塔的结尾众赞歌

在 泥 土 中 的 肉 体 被 蛆 虫 吃 干 净.

但 基 督 会 使 灵 魂, 变 得 美 奂 美 轮.

使 我 们 容 光 焕 发, 无 忧 无 虑 安 生, 在 天 上 享 受



由于长笛的流动声部连续不断地向下伸展，众赞歌的每一句歌词就不可能用 𝄐 号表示停顿了。

用同一个曲调进行艺术加工的四声部众赞歌，除了根据歌词的声情变化和声、变化调性、变化织体以外，也可以变化节拍、变化体裁。《马太：受难曲》第 48 曲的众赞歌原是里斯特（1607—1667）作词、1642 年索普（？—1667）作曲的《我的性情变得开朗》，$\frac{4}{4}$拍子的匀称的节奏，显示出庄严平和的气质：

例264





第 147 康塔塔第一和第二部分的最后一曲，都是歌颂耶稣的结尾众赞歌，都采用了《我的性情变得开朗》的曲调。巴赫为了要突出欢乐的情绪，就把平稳的$\frac{4}{4}$拍子改为缓急相济的$\frac{3}{4}$拍子：

例265

第147康塔塔的结尾众赞歌

耶稣我心中的欢乐，给我安慰给希望、
耶稣解救一切苦厄，增强我的生命力。
耶稣使我眼睛明亮、耶稣使我心智



并由一支小号、两支双簧管和弦乐器组成的小乐队伴奏。小乐队的前奏、间奏和后奏是$\frac{9}{8}$拍子的牧羊调，和$\frac{3}{4}$拍子的庄严明净的众赞歌相映成趣：

例266

双簧管
Moderato
p Sempre legato
通奏低音
双簧管
长笛（高八度）
mp

耶稣我心中的



根据《旧约·以赛亚书》第 40 章第 11 节：主“必像牧人牧养自己的羊群，用膀臂聚集羊羔抱在怀中，慢慢引导那乳养小羊的”。所以基督徒常把耶稣比作牧羊人。巴赫把歌颂耶稣的众赞歌和牧羊调相结合，是有深刻的含意的。这样，这首世俗化了的众赞歌，就变成了一首悠扬悦耳的田园曲。

三、和声变奏与字句描绘

古老的众赞歌常有一些重复的句子，有些甚至是“句句双”形式。如第 40 康塔塔第 3 曲、第 110 康塔塔第 7 曲和《圣诞清唱剧》第 35 曲是 a a b c b b c 形式；BWV372 是‖:a:‖b c d d b c‖形式；BWV304 是 a b a b c c 的“句句双”形式；第 60 康塔塔的结尾众赞歌是 a b c a b c d d e e 的“句句双”形式。这些众赞歌的旋律尽管重复，歌词却并不重复。巴赫遇到有重复乐句的众赞歌，为了更好地表达歌词的声情，总是用和声变奏的手法来处理重复乐句，而不是简单地重复前面的和声。第 60 康塔塔的结尾众赞歌《这就够了》，原是 17 世纪的作品，歌词为里斯特所作，曲调为阿勒（1651—1706）所作。巴赫把重复的乐句全部配

上了不同的和声：

例267

第60康塔塔的结尾众赞歌

这 就 够 了：主，如 果 你 乐 意，就 让 我 去 休

息，耶 稣 救 我：向 尘 世 告 别 吧！到 天 上

去 居 住，向 那 里 平 平 安 安 走 去，把 大 的

痛 苦 留 在 下 界，这 就 够 了，这 就 够 了！

特别值得注意的是："向那里平平安安走去"和"把大的痛苦留在下界"两句用了"字句描绘"的手法，所以和声是不可能重复的。"向那里平平安安走去"一句，女低音和男低音用一系列流动的

八分音符暗示“走”字，女高音和男高音也是平平稳稳的顺次进行；“把大的痛苦留在下界”一句，女低音用八度大跳唱“大的”二字，女低音、男高音和男低音都用半音下行唱“痛苦”二字，女低音和男高音则用连续下行唱“下界”的“下”字，这些都是苦心孤诣的字句描绘。

四、众赞歌赋格和众赞歌经文歌

巴赫所作约200部教会康塔塔中，有十几部是由1至4个独唱者演唱的“独唱康塔塔”，其余都是包含合唱、独唱和重唱的“合唱康塔塔”。独唱康塔塔常以独唱或重唱的咏叹调结束，合唱康塔塔则通常都用四声部众赞歌结束，但也有20多部合唱康塔塔的结尾合唱不是众赞歌，甚至不是合唱，而是独唱或重唱的咏叹调(如BWV 98,141和186)。结束合唱康塔塔的众赞歌，一般都是有通奏低音的四声部众赞歌，但个别情况也有单声部众赞歌(如第163康塔塔)、五声部众赞歌(如第27康塔塔)和乐队伴奏的四声部众赞歌。

巴赫用在康塔塔、受难曲和《圣诞清唱剧》中的众赞歌，除了四声部众赞歌外，还有各种改编曲，其中用得最多的是众赞歌赋格和众赞歌经文歌。

众赞歌赋格原是管风琴众赞歌前奏曲的一种。管风琴众赞歌前奏曲是在会众演唱众赞歌以前演奏的开始曲，其中以众赞歌第一句旋律为主题的赋格曲就是众赞歌赋格。巴赫为教会康塔塔的开头或中间乐章创作的众赞歌赋格，是声乐赋格。为了保持众赞歌歌词的完整性，常常由几个赋格段组成一首赋格，依次发展众赞歌一二句歌词，即以一二句歌词的旋律作为每一个赋格段的主题。如第4康塔塔的第4曲，采用例260的众赞歌

旋律作为主题。第一个赋格段的主题是众赞歌第四段歌词开头两句“生死之间展开了一场奇妙的斗争”的旋律，由男高音和女高音先后唱出，答题则由男低音和男高音先后唱出：

例268

第4康塔塔第4曲

众赞歌经文歌也源出于管风琴众赞歌前奏曲，它像经文歌那样，用复调手法一句一句地发展固定调（众赞歌旋律）。在巴赫声乐作品（康塔塔、受难曲、清唱剧等）的众赞歌经文歌中，常由一声部用宽广的节奏依次唱出众赞歌每一句原来的旋律，其他声部则用较快的节奏演唱由众赞歌旋律演绎而成的复调声部，以衬托固定调。如在第28康塔塔第2曲中，固定调保持在

女高音，在关键时刻用长音符(全音符和二分音符)唱出，其他声部演唱较短的音符(二分音符和四分音符)，用模仿复调的手法衬托固定调，然后再用同样的方法依次发展第二句、第三句旋律。

例269

第28康塔塔第二乐章合唱曲

Alla breve(Andante con moto)

我

我 一 心 赞 美 上 帝，赞 美……

我 一 心 赞 美 上……帝，我 一 心 赞 美

我 一 心 赞 美 上……帝， 赞 美

主， 我 一 心 赞 美 上……帝，赞 美

上 帝，赞 美……主，我 一 心 赞 美 上 帝，赞 美……

下略

主， 我 一 心 赞 美 上 帝， 我 一 心 赞 美

巴赫声乐作品中的许多众赞歌乐章，是众赞歌赋格和众赞歌经文歌的结合。如第80康塔塔第1曲是以《坚固保障歌》的每两句旋律为基础，构成一个赋格段，第一句旋律(“上主是我坚固保障”)是第一个赋格段的主题，第二句旋律(“庄严雄峻永坚强”)则是它的对题；而在关键时刻，又由小号和双簧管用长音符吹出众赞歌原来的旋律，像振聋发聩的号角之音。固定调的旋律照这样一句一句顺序发展，就像经文歌一样。

例270

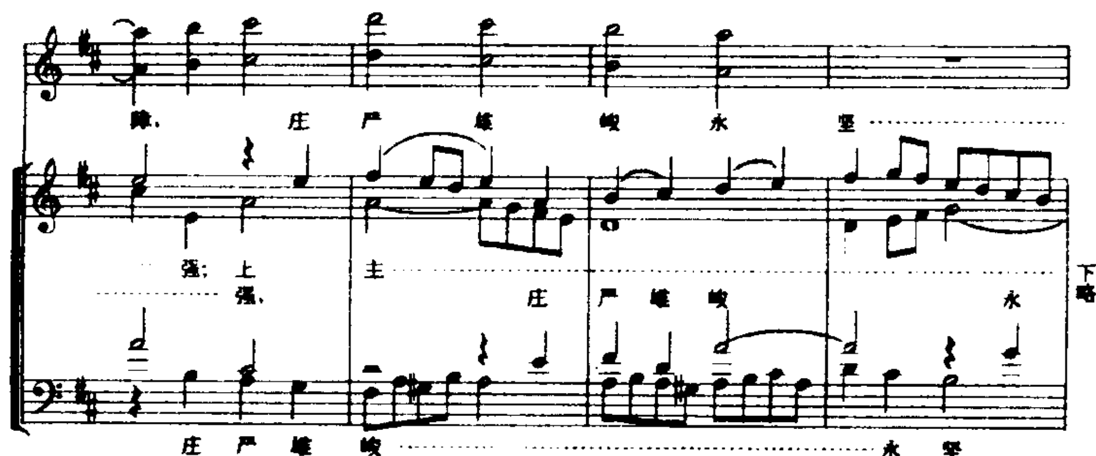
第80康塔塔第一曲(合唱)

上主 …… 是我坚
上主 …… 是我坚固保障，庄严雄峻永坚

上主 …… 是我坚固保
固保障，庄严雄峻永坚
…… 强，庄严雄峻永坚

障，庄严雄峻永坚 ……
…… 强，庄严雄峻 …… 永坚 …… 强，
…… 强；上主是我 …… 坚固保障，庄严
上主 …… 是我坚固保障，庄

小号
双簧管
…… 强；上主是我 …… 坚固保
庄严雄
雄峻永
峻 …… 永 …… 坚
坚 ……
严雄峻 …… 永坚强，



五、众赞歌康塔塔

众赞歌康塔塔是指一首众赞歌的歌词和旋律(有时只是歌词,不一定是旋律)贯穿全曲的康塔塔。一首众赞歌有几段歌词,就有几个众赞歌乐章,每一乐章出现一段歌词。巴赫的第138和140康塔塔的众赞歌各有三段歌词,因此各有三个众赞歌乐章;第80康塔塔的众赞歌有4段歌词,就有4个众赞歌乐章;第137康塔塔的众赞歌有5段歌词,就有5个众赞歌乐章;第4康塔塔的众赞歌有7段歌词,就有7个众赞歌乐章。这些康塔塔的众赞歌歌词和旋律,全都出现在每一个众赞歌乐章中。第129康塔塔的众赞歌有5段歌词,因此有5个众赞歌乐章,但中间三个乐章是自由的众赞歌乐章,只出现众赞歌的歌词,不出现原来的曲调。第133康塔塔的众赞歌有4段歌词,因此有4个众赞歌乐章,中间两乐章也是自由乐章。所有这些康塔塔中,只有第4和第137是全部乐章都是众赞歌乐章的康塔塔。这两部康塔塔的乐章结构都是非常对称的:

BWV4：第1曲 第2曲 第3曲 第4曲 第5曲 第6曲 第7曲

合唱 二重唱 咏叹调 合唱 咏叹调 二重唱 合唱

BWV137：第1曲 第2曲 第3曲 第4曲 第5曲

合唱 咏叹调 二重唱 咏叹调 合唱

众赞歌康塔塔的众赞歌乐章通常从合唱开始，最后以四声部众赞歌结束，中间穿插着独唱、二重唱或第2首合唱曲。众赞歌乐章采用什么样的体裁和形式，服从于表达歌词内容的需要。例如第80康塔塔是为宗教改革节创作的，采用的众赞歌是1529年德国宗教改革运动领袖马丁·路德作词、马丁·路德或沃尔特作曲的《坚固保障歌》。这首众赞歌有4段歌词：

1. 上主是我坚固保障，庄严雄峻永坚强；上主是我安稳慈航，助我乘风冲骇浪。恶魔盘踞世上，要兴波作浪，猖狂狡猾异常，怒气欲吞万象，世间惟他猛无双。

2. 我若但凭自己力量，自知断难相对抗，幸有神人踊跃先登，率领着我往前方。如问此人为谁，乃万军之将，又是万有君王，自古万民共仰，耶稣基督名浩荡。

3. 魔鬼虽然环绕我身，向我尽量施侵凌，我不惧怕，因神有旨，真理定能因我胜。幽暗之君虽猛，难令我心惊，他怒我能承受，日后胜负必分，主言必使他败奔。

4. 此言权力伟大非常，远胜世上众君王，圣灵恩典为我所有，因主耶稣在我方。亲戚货财可舍，我微命可丧，他虽残杀我身，主道依然兴旺，上主国度永久长。

第80康塔塔包含8个乐章，其中第1,2,5,8四乐章是众赞

歌乐章。唱第 1 段歌词的第一乐章是众赞歌经文歌形式的混声四部合唱。纵横交错的复调声部显示出威武雄壮的气势。原来的众赞歌旋律保持在小号和双簧管上,9 句旋律分 9 次吹出,像是一种响彻四方的号召,充分体现出"上主是我坚固保障,庄严雄峻永坚强"的豪迈气概(例 270)。

唱第 2 段歌词的第二乐章,是女高音、男低音二重唱的咏叹调。女高音用众赞歌的装饰旋律唱着"万军之将率领着我往前方"的鼓舞人心的歌词,而男低音则用快速节奏的花唱,唱着充满信心的新歌词:"全体神亲生的子民,注定要向胜利前进。"(例 271)

例271

第80康塔塔第二乐章

女高音

我 若 但 凭 自 己 力 量,

男低音

全 体全 体 神 亲 生 的 子 民,全 体 神 亲 生 的 子 民,

唱第 3 段歌词的第五乐章,从整体看是一首乐队演奏的胜利进行曲,合唱队的 4 个声部合而为一,正像第一乐章的小号和双簧管一样,在关键时刻分 9 次齐唱众赞歌的 9 句旋律,唱出了"真理定能因我胜"的坚强信心(例 272)。

例272

第80康塔塔第五乐章

弦乐

木管及弦乐

混声四部齐唱

魔 鬼 虽 然 环 绕 我 身.

通奏低音

唱第4段歌词的第八乐章,是一首四部和声的结尾众赞歌,四声部异口同声歌颂着“上主国度永久长”。

在这部康塔塔中,穿插在第2,5两个众赞歌乐章之间的,是一首男低音宣叙调和一首女高音咏叹调;穿插在第5,8两个众赞歌乐章之间的,是一首男高音宣叙调和一首女低音、男高音二重唱。这4个中间乐章,对众赞歌乐章起着对比作用。如果说,第4和第137康塔塔是一首众赞歌主题的变奏曲,那末,第80,138,140等康塔塔就是一首众赞歌主题的回旋曲了。

咖啡的喜剧

——谈巴赫的《咖啡康塔塔》

巴赫一生作有教会康塔塔约200部，世俗康塔塔30多部。他的教会康塔塔都是为宗教节日而创作的，而世俗康塔塔则大多为朋友和王公贵族的生辰、命名日、婚礼、葬礼或就职、加冕而作。1735年前后所作的《咖啡康塔塔》①，在巴赫的200多部康塔塔中占有特殊的地位，它既不是供宗教节日演出之用，也不是世俗的纪念性康塔塔，而是一部反映世态风俗的戏剧作品。原作虽然没有舞台表演，却具备了喜歌剧特有的喜剧性，1925年在英国的格拉斯哥，就曾以歌剧的形式演出了这部作品。巴赫的作品以庄严明净、气势宏伟著称，而《咖啡康塔塔》则诙谐百出、妙趣横生，很难想象出自巴赫的笔下。从这部既富于生活情趣、又富于幽默风味的作品，可以看出巴赫亦庄亦谐的性格和写作戏剧音乐的才能(尽管他没有写过歌剧)。要不是对于世风人情洞察入微，是写不出这样的作品来的。

17世纪，咖啡作为一种奢侈品进入了欧洲社会。最初只限于上层社会饮用，尤其是贵族妇女的嗜好。17世纪后半叶，德国继英国和法国之后，开始设有咖啡馆。1697年，莱比锡参议会决定对非法的咖啡馆征收特别税。到了七年战争(1756—1763)以后，喝咖啡成为欧洲普遍的社会风尚。德国各地(特别是莱比锡)咖啡馆林立，饮者不分男女，趋之若鹜，这就引起了官府的注意。黑森(当时是一个海运业的小国)的领主发布公告，

禁止在他的领地内公开或秘密饮用咖啡，通风报信的人被称为“闻咖啡者”(Kaffeeriecher)，可以得到罚金四分之一的赏格。

巴赫写作《咖啡康塔塔》的18世纪30年代的德国，还没有雷厉风行地查禁咖啡；但一般家长对自己家里的女孩子嗜饮这种收税很高的奢侈品，要千方百计加以限制，也属情理之常，因此产生了许多讽刺喝咖啡的诗文。莱比锡诗人皮堪得(Christian Friedrich Henrici Picander，1700—1764)早在1729年就写了一首讽刺诗，挖苦嗜咖啡若命的人。诗中说，法国皇帝曾经下过一道命令，除了他和他的朝廷之外，谁也不准喝咖啡。这道命令一下，可害苦了所有的咖啡迷。不喝咖啡比不吃饭还要难受，结果弄得疫病流行，人民像苍蝇一样死亡，幸存的咖啡迷几乎到了革命的边缘，最后还是迫使皇帝取消了这道禁令。

皮堪得是巴赫莱比锡时期(1723—1750)声乐作品最重要的词作者。巴赫的200多部康塔塔中，由他作词的，不下30部。巴赫根据《马太福音》和《马可福音》而写的《受难曲》，也都由他作词。皮堪得那首讽刺咖啡的诗，后来也改写成了短小的喜剧，由巴赫谱成了康塔塔。1739年的《法兰克福新闻》载有一则报道：“4月7日，星期二，一位外国音乐家将在咖啡馆以N.克雷门的名义举行一次音乐会，演出一部施伦德里安和他女儿丽斯庚的戏剧；票价30克罗埃策(旧时德国的一种辅币)，歌词12克罗埃策。”这则报道没有写明这部戏剧的作者是谁，但“施伦德里安”和“丽斯庚”(“丽欣”的变化形式)父女，正是皮堪得的《咖啡康塔塔》中两个主人公的名字。所以这个报道中所说的戏剧，很可能就是巴赫作曲的《咖啡康塔塔》。巴赫在生时，他的作品只限于在当地演出；如果1739年法兰克福曾演出他的《咖啡康塔塔》的话，可以算是唯一的例外了。

咖啡康塔塔

皮堪得作词

钱仁康译词

1．男高音宣叙调

请安静，别作声，听听看，发生了什么事情：施伦德里安先生和他的女儿丽欣走过来了；他咆哮着像一头熊；听听看，她干了什么事情！

2．施伦德里安(男低音)的咏叹调

有了子女就会带来千种烦恼万种愁！我对我的女儿丽欣，尽管从朝讲到夜晚，半点用处也没有！

3．施伦德里安(男低音)和丽欣(女高音)的宣叙调

〔父〕淘气的孩子，调皮的姑娘！唉！还不听从我的话，对咖啡死了心！

〔女〕好爸爸，你别这么凶！我如果每天没有三杯咖啡送进口，就浑身难受不好过，像一头干瘪了的山羊。

4．丽欣(女高音)的咏叹调

咳！只有咖啡最可口，它胜过一千次香吻，它胜过葡萄美酒。咳，咳，咳，只有咖啡，咳，咳，咳，最可口……咖啡，咖啡，我少不了咖啡；如果你要使我高兴，唉，唉，唉，就把一杯咖啡，唉，把它送到我的手！

5．施伦德里安(男低音)和丽欣(女高音)的宣叙调

〔父〕你如果还要喝咖啡，就别想去参加婚宴，就别想出门散步。

〔女〕可以！我只要咖啡就够了！

〔父〕好一头任性的小猴子！我不给你买鲸须裙，你快回心

转意。

〔女〕这我可一点也不在乎。

〔父〕我不许你到窗户前面去观看过路人来往。

〔女〕也可以。我只是恳求你,别教我抛掉这咖啡。

〔父〕你别想从我手里拿到一顶镶着金银丝带的软帽。

〔女〕好,好! 只要满足我的愿望。

〔父〕淘气的丽欣啊,你把我的话当耳边风?

6. 施伦德里安(男低音)的咏叹调

姑娘,你真冥顽不化,你真冥顽不化,开你的窍可不容易啊。但要想把你说服,可也不是没有办法,不是没有办法。

7. 施伦德里安(男低音)和丽欣(女高音)的宣叙调

〔父〕你听着,听你爸的话。

〔女〕全照办,除了喝咖啡。

〔父〕好吧,那你得打定主意,你一生一世别想结婚。

〔女〕啊呀! 好爸爸,可不行!

〔父〕我发誓决不开玩笑,……

〔女〕除非我不再喝咖啡? 噢,咖啡,永远和你再会! 爸,听我说:我不再喝咖啡。

〔父〕我为你找一个好丈夫。

8. 丽欣(女高音)的咏叹调

就在今天,就在今天,亲爱的爸爸别再拖延。啊,啊,一个男人,仪表堂堂,在我身边。事情就这样安排端正,今夜在我上床以前,终于将用我的咖啡,换来一个最亲爱的人。

9. 男高音宣叙调

你看那施伦德里安老头儿,东奔西走为女儿丽欣去找个如意郎君;但,丽欣私下对人说:有谁来家向我求婚,要向我保证,预先讲明,他完全心甘情愿答应我,每当我要喝咖啡时,他马上

去煮来给我喝。

10．丽欣、男高音和施伦德里安三重唱

像猫儿不会放过老鼠，少女们怎能离开咖啡？那母亲喜欢喝咖啡，那祖母也是咖啡迷，谁能教女儿把咖啡放弃？

〔译者注〕1．皮堪得为父亲取名“施伦德里安”，有讽刺的意味；因为在德语中，“Schlendrian”是“陈规旧套”的意思，“施伦德里安”隐喻“老顽固”。2．译词可以配谱演唱。

注：

① 旧说《咖啡康塔塔》作于 1732 年，现经考定这个作品是在 1734－1735 年间创作的。

莫扎特的歌剧《费加罗的婚礼》解析

一

法国革命戏剧家博马舍在18世纪70年代写了三部费加罗的喜剧——《塞维尔的理发师》、《费加罗的婚礼》和《犯罪的母亲》。这些作品由于尖刻地讽刺了贵族社会，遭到当时法国统治者的禁止。《塞维尔的理发师》经过了两年的禁演，到1775年才初次上演，《费加罗的婚礼》的演出遭到了更大的困难，它被路易十六认为有危险性；博马舍虽在1778年就完成了这一作品，但直到1784年才获得演出的许可。博马舍在这部喜剧中，以其尖刻的讽刺性，无情地揭露了荒淫无耻的贵族生活和腐败黑暗的封建制度，歌颂了为自己的幸福和权利而斗争的普通人民的智慧。在这部喜剧中，取得胜利的不是贵族，而是第三阶级——僧侣和贵族以外的阶级。拿破仑在提到《费加罗的婚礼》时说："这是行动起来的革命。"这部作品产生于法国资产阶级大革命的前夕，它在资产阶级对封建制度的斗争中，起着巨大的鼓舞作用。

莫扎特对博马舍的革命讽刺喜剧《费加罗的婚礼》发生了极大的兴趣，1785年他主动地请犹太籍的意大利作家洛楞佐·达·朋太根据这部喜剧写成歌剧脚本。由于博马舍的喜剧在维也纳也遭到了禁止，歌剧脚本不得不写得较为温和，但仍然大胆地揭露了封建贵族腐化堕落的丑恶面目；因此，即使在实行启蒙专政

的哈布斯堡帝国开明皇帝约瑟夫二世的统治下，歌剧的上演[①]还是要经过很多周折才能获得许可。

达·朋太的脚本比博马舍的喜剧要精简得多，但作为一部歌剧的脚本，仍然是长大的。达·朋太在脚本的序言中说：

"一次按常规进行的舞台演出所规定的时间，它对人物数目的限制，以及其他有关节约服装、地点和群众方面的考虑，构成了使我不能翻译那部优秀的喜剧，而只能加以仿作或加以缩编的原因。

"由于这些原因，我不得不把原来的16个人物减少到11个，其中两个可由一个演员扮演；[②]并且除了省去整个一幕外，还略去了原作中很多非常动人的场面和隽妙的话。由于这些原因，我不得不改用抒情小曲(canzone)、咏叹调、合唱和其他适合于谱曲的歌词来写作——用诗歌而不用散文来处理。可是虽然作曲家和我都热切地、审慎地设法使歌剧精简，它还不是今天舞台上所演歌剧中之最短者。我们希望如下的理由可以为我们辩解：这部戏剧的多方面的发展、它的长度和规模以及一系列的乐曲之所以必要，是为了不使演员们无所事事，为了避免长大的宣叙调的无聊和单调，为了忠实地用鲜明的色彩描绘种种情绪的激发，为了实现我们特殊的目的——向具有高尚的鉴别力和无可怀疑的理解力的观众提供一种新型的表演。"

二

《费加罗的婚礼》的情节，是《塞维尔的理发师》的继续。早在1776年，在俄国任宫廷作曲家的意大利人帕伊西埃洛就把《塞维尔的理发师》写成了歌剧。40年后，意大利作曲家罗西尼又根据这部喜剧写了另一部著名的歌剧。《塞维尔的理发师》叙

述西班牙的伯爵阿尔玛维发爱上了在医生巴尔托洛监护之下的罗西娜,而医生本人也钟情于她。阿尔玛维发在理发师费加罗的协助下,以妙计取胜,终于和罗西娜结了婚。

《费加罗的婚礼》叙述伯爵和罗西娜结婚以后的故事。在伯爵家里做仆人的费加罗将和伯爵夫人的侍女苏姗娜结婚,而荒淫无耻的伯爵正追求着这位侍女。费加罗决定为自己的幸福和权利而斗争,但他曾向巴尔托洛的管家婆马切利娜借过一笔钱,并订有契约,其中载明:如果费加罗还不出这笔钱,就得娶她为妻。巴尔托洛因费加罗过去帮助伯爵和他争夺罗西娜而怀恨在心,又想早日摆脱这个曾和他同居而现已年老力衰的管家婆,因此竭力支持马切利娜向费加罗逼债。

伯爵的书童刻鲁比诺是个见一个女人爱一个女人的急色儿,他爱伯爵夫人,爱园丁的女儿巴巴利娜,也爱苏姗娜。有一次他因为被伯爵辞退而来求助于苏姗娜,恰巧碰到伯爵来到,就躲在椅子背后。伯爵向苏姗娜求爱,因音乐教师巴西利奥来到,也躲到椅子背后去。刻鲁比诺巧妙地盘曲着身体,苏姗娜并抛了一件衣服盖在他的身上,不让伯爵看见。巴西利奥要苏姗娜说出刻鲁比诺调戏伯爵夫人的情节,伯爵妒火中烧,不禁露出了自己的脸面并揭开椅子上的衣服,发现了刻鲁比诺。伯爵因自己调戏婢女的丑事被刻鲁比诺所见,迫他离开宫中,去担任卫兵的军官。

费加罗和苏姗娜的婚事受到了伯爵的阻挠。费加罗想出了一条对付他的妙计:由巴西利奥送一封信给伯爵,捏称伯爵夫人当天晚上将和她的情人在跳舞会中约会,来激起他的妒火,使他忘却对婚事的阻挠,费加罗就可乘其不备,和苏姗娜结好了婚。一面再由苏姗娜约他在花园里幽会,到那时由刻鲁比诺化妆成苏姗娜代她赴约,并由伯爵夫人把他们两人当场抓住,要他承认

追求苏姗娜。但当刻鲁比诺正在伯爵夫人房里试穿苏姗娜的衣服，并学她的姿态时，伯爵突然来到，刻鲁比诺躲往内室，锁上了门。苏姗娜也藏在布幔后面。后来刻鲁比诺跳窗逃入花园，由苏姗娜代他躲在内室。等伯爵拔出剑来，打开内室的门时，跑出来的原来是苏姗娜，这时园丁安托尼奥来报告说，有人从伯爵夫人房间内室的窗口跳出，碰碎了花盆。费加罗急中生智，承认是他跳窗打破花盆，才把事情掩饰过去。

马切利娜和费加罗的纠纷涉讼到法院，当他说到自己的身世时，马切利娜发现他原来就是她在多年前被人拐走的私生子。现在费加罗和苏姗娜的婚事除了伯爵依然从中作梗外，再没有其他的阻碍，苏姗娜和伯爵夫人又商议好一个计策：在结婚那天，由苏姗娜送一便条给伯爵，约他在花园里幽会，到那时由伯爵夫人乔装为苏姗娜去赴约，苏姗娜则穿了伯爵夫人的衣服去和费加罗相会。这张便条放在信封里，用一根别针封起来，便条的背后写着："请命人送还这根针，表示信已收到"。伯爵接信后命巴巴利娜送还封信的针，但她在路上遗失了这根针。当她点了灯笼在花园中寻针时，恰巧遇见费加罗。他从她的口中探明了苏姗娜和伯爵约会的事，心中大为气忿。

晚上，乔妆为苏姗娜的伯爵夫人在花园里和伯爵幽会。费加罗把她当作了苏姗娜，在气忿之下，把所看到的伯爵的丑恶行为告诉苏姗娜所乔妆的假伯爵夫人，但是他终于发觉她原来就是自己的未婚妻。伯爵看见费加罗和假伯爵夫人在谈情说爱，以为自己的妻子变了心，向他们大兴问罪之师。苏姗娜故意求饶，但是当真正的伯爵夫人再度出现时，伯爵不得不跪下来向她求饶。

三

莫扎特在《费加罗的婚礼》中，把法国革命讽刺喜剧和意大利式的趣歌剧体裁结合在一起。他用现实主义的手法，塑造了第三阶级的典型人物费加罗和苏姗娜；通过鲜明的音乐形象，深刻地刻画出他们聪明、机智、热爱生活、热爱自由的性格和坚强的斗争性——对卑鄙无耻的贵族主人的斗争性。有些在达·朋太的脚本中没有表现出来的东西或表现得不够的地方，莫扎特用音乐突出地表现了出来。

莫扎特按照意大利趣歌剧的体裁来处理这部作品，但由于高度的思想性、深刻的戏剧性、以及对人物性格和心理状态的细致的刻画，已把趣歌剧的体裁提高到大歌剧的规模。

《费加罗的婚礼》的脚本是用意大利文写的，这由于当时奥地利贵族盲目崇拜意大利歌剧，看不起自己民族的艺术；维也纳歌剧院由意大利歌者占据统治地位，用德文写的歌剧根本没有演出的可能。莫扎特在 1785 年 3 月 21 日写给曼海姆诗歌教授安东·封·克来恩的信中曾忿慨地说过：

“不幸剧院的导演们和乐队的指挥们还要继续他们的职务，由于无知无能，他们成事不足，败事有余。只要剧院当局有一个能干的爱国者，就会出现另一个局面。那时含苞欲放的国家剧院也许就有一天会开花结果。当然，这将被他们[③]认为是德国的不可磨灭的污点，如果我们德国人认真地开始像德国人一样思想，像德国人一样行动，说德国话，并用德文唱歌！！！”

但莫扎特在这部歌剧中创造了自己的风格，其中所有的谣唱曲(cavatina)、咏叹调、抒情小曲、重唱曲和合唱曲，决不是一个意大利作曲家可以写得出来的。除了第 3 幕苏姗娜递约会的

信给伯爵时的凡丹戈舞曲[4]外，音乐中没有任何外国风味；相反，歌剧的音乐和德国民歌的音调却有着血缘的关系。莫扎特在《费加罗的婚礼》中创造性地发展了意大利式的趣歌剧，使它成为一种有深刻的戏剧性的新颖歌剧。

四

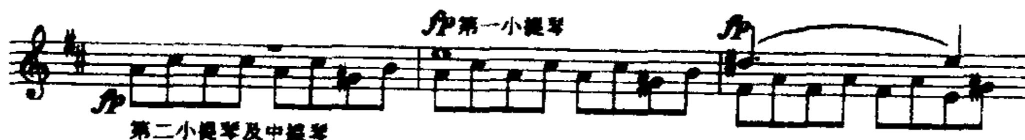
歌剧的序曲和歌剧中的主题并无联系，但欢欣鼓舞、生动活泼的音乐，充分表现出喜剧气氛，并使人想起聪明、机警、富于斗争性，永远无忧无虑地热爱着生活的费加罗的光辉形象。序曲奔腾的气势，使它突破了形式的束缚。音乐的结构是奏鸣曲式，但省去了展开部。主部开头就是 3 小节的不正规乐句（例 273）。音乐不断地积极运动着，表现出大踏步勇往前进的豪迈气概。

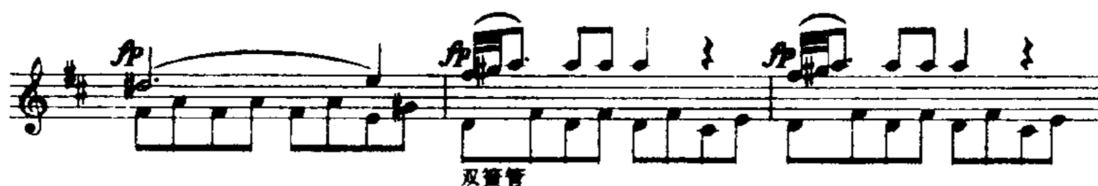
例273



副部的开头屡次用强音突然变为弱音的音调表现出喜剧性：

例274





接着低音乐器奏出了似乎有些严肃的音调：

例275



大管、中提琴及低音弦乐器

小提琴立即起而响应；然后小提琴和大管在其他弦乐器生动的背景上奏出了无忧无虑地向往着生活似的愉快的曲调。经过主部和副部的再现，最后是兴奋热烈的结尾，出现了有些像亨德尔的清唱剧“弥赛亚”中“哈利路亚”合唱的主题那样雄伟的音调。

这首朝气蓬勃的前奏曲，表现出莫扎特肯定生活的乐天思想，它受到俄罗斯伟大的作曲家格林卡和很多作曲家的赞赏，决不是偶然的。

五

莫扎特在这部歌剧中用活生生的音乐形象刻画了不同阶层、不同性格的人物——费加罗、苏姗娜、刻鲁比诺、伯爵、伯爵夫人、马切利娜、巴尔托洛、巴西利奥和园丁安托尼奥之女巴巴利娜。除了法官库尔济奥和园丁安托尼奥外，每一人物都有1首至3首谣唱曲、咏叹调或抒情小曲，用以表现各该人物的性格特点、思想感情和心理状态。

费加罗和苏姗娜是歌剧的中心人物。费加罗的聪明机智、富于风趣的性格和坚强的斗争性，在第1幕开头的谣唱曲中就

表现出来。他听苏姗娜说，伯爵把他们的新房安排在自己房间的邻近是对苏姗娜不怀好意时，他勇敢地接受了伯爵的挑战。他用民歌风格的舞曲音调唱道：

“你如果愿意跳舞，伯爵先生，
我为你演奏六弦琴。
你如果存心作弄着我们，
我就会把你教训一顿。”

这首谣唱曲的结构是三段式。第1段是三拍子的舞曲节奏，弦乐器的拨弦伴奏模仿六弦琴。轻快的舞曲音调不仅表现出费加罗性格的轻松的一面，也表现出果断、坚强的一面。三段式的第2段用进行曲式的音调着重地刻画他的刚强坚毅、勇于斗争的精神：

例276



以机智战胜暴力——这就是这首谣唱曲的主题思想，也是整个歌剧的主题思想。在第2幕的开头，当伯爵夫人向苏姗娜悲叹自己的命运，并羡慕费加罗对苏姗娜的爱时，“说到曹操，曹操就到”，费加罗唱着“啦啦啦”出现在她们面前，所唱的曲调就是这首谣唱曲中的进行曲音调。费加罗在献计对付伯爵后，又唱出了谣唱曲中的：

“你如果愿意跳舞，伯爵先生，

我为你演奏六弦琴。”

贝多芬曾用这首著名的谣唱曲为主题，写成了小提琴和钢琴的变奏曲。

第 1 幕是以费加罗的宏伟的咏叹调来结束的。伯爵命令刻鲁比诺去担任卫兵的军官，费加罗对刻鲁比诺唱这首咏叹调，尖刻地讽刺了这个曾被人称为“未来的唐·璜”的急色儿。

咏叹调的结构是回旋曲式：

主部——第一插部——主部——第二插部——主部。

主部具有进行曲风格。谣唱曲中的进行曲音调，在这里获得了反响。它和德国民歌“乡曲民兵”的曲调有紧密的联系(下例中第一行谱是咏叹调的开头部分，第二行谱是民歌的后半段)⑤：

例277

Allegro



刻鲁比诺就将从一个风流的小伙子变为卫兵的军官，莫扎特这首咏叹曲在曲调上和民歌“乡曲民兵”的相似，是耐人寻味的。在回旋曲式的第二插部中，出现了作为趣歌剧特征的急口令式的曲调：

例278



这和“唐·璜”第 1 幕第 2 场中列波累罗的咏叹调(“目录

歌”)有异曲同工之妙。

当这部歌剧第一次预演时,扮演费加罗的意大利歌者贝努契在乐队伴奏下激越地唱这首咏叹调,莫扎特在台上穿着紫红色的斗篷,斜戴着镶金边的帽子,指点着乐队的速度。英国歌者刻利叙述当时的情况说:

“我站在莫扎特近旁,他用小声反复着:‘好啊,好啊,贝努契!’当贝努契用高唱入云的嗓音唱到精彩之处‘刻鲁比诺多么荣耀,当兵作战立功劳’时,效果是惊人的,台上和乐队中的全体演员好像为一种喜悦的情绪所激动,喧嚷着:‘好啊,好啊,大师!伟大,伟大,莫扎特!’我想乐队队员们没有停止过用弓敲着谱架子来喝彩。这个小伙子屡次鞠躬,表示对于热情的喝彩声的感谢。”

这种豪迈、雄壮的进行曲音调,不仅使人想起从军以后的刻鲁比诺的形象,也是和费加罗坚强、勇敢、富于斗争性的性格分不开的。莫扎特用这首咏叹调来结束第一幕,是具有重大意义的。

费加罗这种刚强、果断的音调,在第四幕的咏叹调中又一次得到了反响。他看见苏姗娜递情书给伯爵,以为她变了心:

例279



歌的后半部分又出现了急口令式的曲调:



歌的最后乐队全部停止,只有圆号吹着:

例280



费加罗用食指指着自己的前额唱道:

"其余我就不必再唠叨,
大家都知道。"

这是一首富于喜剧性的咏叹调,但在刻画费加罗的内心体验方面,又十分真挚动人。达到了"心理的真实和感情的深刻"(韦伯语)。

六

聪明活泼的苏姗娜的形象,在第2幕的咏叹调中鲜明地刻画出来,那时刻鲁比诺试穿着她的衣服,苏姗娜教他学习自己的姿态:

例281



在第4幕苏姗娜的咏叹调中,一个可爱的少女的真挚、纯洁的感情,最深刻地流露出来,她和伯爵夫人互换了衣服,来到园

里，她的心中只有费加罗，她的情歌是为他而唱的，但费加罗以为是为伯爵而唱的。他从巴巴利娜的口中探明了苏姗娜和伯爵约会的事，心中很是气忿；听到了这首情歌，更增加了他的嫉忌，造成了深刻的戏剧性。“莫扎特传”的作者奥托·杨评论这首咏叹调说：

“苏姗娜没有肉体美是难于想象的，美色是她性格中的重要因素；但莫扎特把它变为一种崇高的纯洁性，这可以和希腊雕刻最伟大的成就相媲美。”

七

刻鲁比诺是见了每一个女人都会神魂颠倒的急色儿。在第1幕中，他来到苏姗娜的房里，夺去她头上的丝带，预备把它缚在伯爵夫人的头发上。他用一首为伯爵夫人而写的抒情小曲交换了她的丝带，要她把这首抒情小曲唱给伯爵夫人听，唱给巴巴利娜听，唱给每一个女人听，他在著名的咏叹调中，唱出了他的色情狂。

奥托·杨评论这首咏叹调说：

“从不上升为真正的热情的柔情的颤动，由永不能满足的渴望所引起的苦痛和喜悦的混合，是以一种使它们超越乎仅仅追求肉欲的范围以外的美的力量表达出来的。十分值得注意的是获致这种非常效果的手法的淳朴性：并不太别致的小提琴伴奏保持着浮躁不宁的运动；和声没有引人注意的进行；强烈的重音用得很节省，但柔和地流动的音乐还是暗示着消磨殆尽的热情。配器具有特殊的效果和十分新鲜的色彩；弦乐器加上了弱音器，单簧管初次出现。当它单独出现以及与圆号和大管相结合时，都是非常引人注意的。”

在第2幕中，伯爵夫人和苏姗娜把刻鲁比诺化妆为女人以前，她们要求他唱那首和苏姗娜交换丝带的抒情小曲，他就在苏姗娜六弦琴的伴奏下唱了起来。

这是全世界歌剧曲目中最著名的女高音⑥独唱曲之一，曲调具有牧歌风格，优美、温柔而又伤感，表现出刻鲁比诺的内心矛盾——一方面是相思和热情，另一方面是羞涩和恐惧。奥托·杨评论这首抒情小曲说：

“在这里刻鲁比诺并不直接表现他的情绪；他用一首浪漫曲来描绘它，他在伯爵夫人面前怀着充满稚气的热情的羞涩之态偷看着她。这首歌是适合当时情境的叙事歌形式，旋律明朗可爱，弦乐器奏着简单的拨弦伴奏，模仿六弦琴；独奏管乐器使这个优美的轮廓在惊人的程度上染上了色彩和生气，它们虽不是为旋律进行与和声的完整性所绝对必要，却带来了微妙的风味，在浪漫曲的各句之间表现出歌者内心的过程。我们很难说出偏爱的是旋律的优雅、各声部气质的优美、音色的可爱，还是表情的动人——整个具有荡人心魂的美。”

八

伯爵夫人有纯洁的心地和贤明的智慧，她为伯爵所欺骗而陷于痛苦，是值得令人同情的。她的悲痛的心情，表现在第2幕的谣唱曲和第3幕的咏叹调中：

例282





在第3幕的“写信二重唱”中，伯爵夫人和苏姗娜进行对付伯爵的妙计的第一步：苏姗娜写着和伯爵约会的短简，伯爵夫人念一句，她写一句。

这首二重唱把一个念，一个答应，一个问，一个再说一遍的口气，表现得惟妙惟肖。莫扎特的父亲在这部歌剧第三次演出后从维也纳写信给他的女儿说：“一首小二重唱演唱了3次”，就是指这一“写信二重唱”。

九

荒淫无耻的伯爵在这部歌剧中是一个丑角，但莫扎特仍把他作为一个活生生的人物来刻画。正像“唐·璜”中的唐·璜一样，他是歌剧所讽刺的主要对象，他的行为是荒唐可笑的。歌剧中有几个最富于喜剧性的场面，是以他为中心的。

在第1幕中，伯爵躲在苏姗娜房里的椅子背后，因听说刻鲁比诺调戏他的妻子而露了他的脸面，并“贼喊捉贼”地揭发起刻鲁比诺的荒淫事迹来：

例283





他一面说，一面做着手势，拉开椅子上的衣服，发现刻鲁比诺，大吃一惊："啊！吓死我了！"

类似这样具有尖刻的讽刺性的趣剧场面，还有第2幕和第4幕的终场。这是两个空前宏伟的终场，显示出莫扎特用重唱形式和复调手法来表现不同人物的不同心理、感情状态的高度技巧。

第2幕的终场从二重唱发展为六重唱，长达940小节。在六重唱中，苏姗娜、伯爵夫人和费加罗是一组，马切利娜、巴西利奥、伯爵和巴尔托洛是另一组。莫扎特不仅表现了两个阵营之间的矛盾，并且刻画了每一个人物的个性。

这个场面是从伯爵和伯爵夫人的二重唱开始的，伯爵拔出剑来，打开内室的门，但跑出来的却是苏姗娜，她在门口站定，用讽刺的口吻唱道：

例284



伯爵只好说：

例285



在第 3 幕的开头，伯爵缠住了苏姗娜，她敷衍着他。一个迫切地问，一个满不在乎地回答。

例286



他听了很高兴，但当他窃听到苏姗娜和费加罗谈论诉讼(指费加罗和马切利娜的纠纷)时，他又惟恐苏姗娜将属于费加罗，惟恐自己将为他的佣人所战胜：

例287



在第 4 幕的终场中，这个丑恶的角色终于得到了应得的教训：

例288



一〇

巴尔托洛和马切利娜最初是两个趣剧人物。第1幕中巴尔托洛决意挑拨马切利娜迫债时所唱的咏叹调。是趣剧角色独唱曲中的杰作：

例289



在第1幕马切利娜和苏姗娜的二重唱中，一对情敌(其实是婆媳)互相讥讽的引人发笑的情态，活龙活现地表现出来。

但当他们发现了久已失踪的儿子时，父母对子女的爱又激发起来，一对趣剧角色变成了富于人性的人物。这个发现是歌剧中最富喜剧性的场面之一：

库尔济奥：(讷讷地)诉讼已经确定，他必须还她的钱，或娶她为妻，这就是判决。

马切利娜：好消息！

费加罗：真倒霉！

马：(旁白)我所爱的人终于要做我的丈夫了。

费：我要上诉。

伯爵：上诉有什么用，你必须还她的钱，或娶她为妻。说得好，唐·库尔济奥。

库：伯爵大人。

巴尔托洛：英明的判决！

费：英明在那里？

巴：我们都报了仇。

费：她不能做我的妻。

巴：她非做你的妻不可。

库：你必须还她的钱或娶她为妻。难道她没有借给你一千块银洋吗?

费：我出身清白,还没有征得父母的同意。

伯爵：你的父母在哪里? 是谁?

费：我想寻找他们,已找了十年还没有找到。

巴：那你大概是个弃儿吧?

费：不,医生,我是被人拐走的。

伯爵：拐走的?

马：拐走的?

巴：有证据吗?

库：你有没有证据?

费：强盗们把童年时的我拐走时,我身上穿戴着的珠宝和绣花衣服,难道不足以证明我高贵的出身吗? 此外,我手臂上还有一件最神秘的纪念物——

马：是不是你右肘下的一把压舌刀?

费：你怎么会知道?

马：啊,天哪,正是他!

费：老太,就是我。

库：谁?

伯爵：谁?

巴：谁?

马：拉法埃洛![7]

巴：是强盗把你抢走的吗?

费：在城堡附近。

巴：她是你的母亲。

费：我的祖母？

巴：不；你的母亲！

库和伯爵：他的母亲？

费：我是在做梦吗？

马：他是你的父亲。

接着是六重唱：

例290

Allegro moderato

马

让我拥抱你，亲爱的孩子，终于把你

费（对巴）

找到！我的爹，我是你的儿子？事情真有这么

巴（拥抱费）

巧？你勇敢地经过考验，孩子让我把你抱。

苏姗娜借了钱来替费加罗还债，使他获得自由，看见费加罗和马切利娜拥抱，大为嫉妒。苏姗娜的出现，使这个场面的戏剧性的发展达到了新的高峰：

例291

什么，他已和她拥抱，他对我已变了心，怎么得了！

事情解释清楚以后，一对情人唱出他们内心的欣喜和对新发现的双亲的骨肉之情；只有心怀恶意的伯爵和库尔济奥没有附和他们的祝福。这首六重唱是古典歌剧中刻画人物的真实心理状态的典范之作。

在第四幕中，费加罗告诉马切利娜说苏姗娜已变了心。马切利娜相信苏姗娜是无辜的，并对像苏姗娜那样坦白、真诚的姑

娘还要遭受怀疑一事表示不平；她在小步舞风格的咏叹调中表现出深厚的同情心：



这样，马切利娜就从一个趣剧角色，转变为一个具有丰富情感的、有血有肉的人物。

二

像巴西利奥和巴巴利娜那样的配角，莫扎特也没有使他们失去表现自己性格和流露自己感情的机会。

第 4 幕开幕时，巴巴利娜拿了灯笼寻找别针，她在谣唱曲中流露出她的稚态可掬的情状。

苏姗娜和伯爵约会的那天，费加罗要巴西利奥躲在花园里的亭子后面，相机协助他对付他们。巴西利奥笑伯爵的荒淫无度，在他的咏叹调中表现出他老气横秋的风度：



歌剧中还两次出现了农民群众的形象，一次是在第 1 幕的“终场”之前，伯爵和刻鲁比诺躲在苏姗娜房里椅子背后的喜剧

场面结束以后，费加罗领着一群农民来布置新房，准备和苏姗娜举行婚礼。农民们唱出了愉快的歌声。另一次是在第3幕中伯爵夫人和苏姗娜的"写信二重唱"以后，刻鲁比诺、巴巴利娜等化妆为农家女，手里拿着一束束的花献给伯爵夫人，唱着同样愉快的合唱曲。这两首合唱曲都淳朴优美，具有浓郁的民歌风格。

一二

在这部情节复杂的歌剧中，莫扎特尽量避免用冗长、枯燥的宣叙调而通过谣唱曲、咏叹调、抒情小曲、二重唱、三重唱，六重唱的形式，[8]用活生生的音乐形象，来刻画每一个角色的性格和心理、感情状态，使每一个角色成为有血有肉的人物，是这部歌剧的特别伟大之处。卡尔·马利亚·封·韦伯[9]在他的"生活图画"一书中论及这部伟大的歌剧时写道：

"整个有机体的自然的发展、心理的真实和感情的深刻，使剧中人物栩栩如生，并获致一切手法和形式的运用上的惊人的和谐性，获致壮和美的结合，这一切的基础不仅是感官的美，而是更崇高的东西。……我们在其中感到我们自己生命力的跳动，听到了我们自己内心的语言，并陶醉于不可磨灭的美的无可抗拒地吸引人的魔力中。——这是使我们自由和快乐的真正的、不朽的艺术。"

注：

① 莫扎特在1785年12月至1786年4月间写作这部歌剧，初次上演的日期是1786年5月1日。

② 指唐·巴西利奥和唐·库尔济奥二角，初次演出时由英国男高音歌者米加埃尔·刻利扮演。

③ 指贵族。

④ 凡丹戈(fandango)是三拍子的西班牙舞曲(歌剧故事发生的地点是在西班牙),重拍在第2拍,跳舞时奏着响板(castanet)。

⑤ 这首民歌的歌词共有21段,第1段歌词的全文是:

"脚步放慢一点,脚步放慢一点,
让那乡曲民兵能够赶上前!
如果敌人知道我们力量大,
他们一定早就逃得看不见。"

⑥ 刻鲁比诺是男角,但在古典歌剧中书童一类的角色,例由女声演唱。

⑦ 费加罗童年时的名字。

⑧ 全剧共有26个宣叙调,28个谣唱曲、咏叹曲、抒情小曲、重唱曲和终场。

⑨ 德国歌剧作曲家,莫扎特的妻弟。

贝多芬的交响曲

“当人们总是前进的时候，在这短短几年里起了什么变化，你是知道的。多数人在艺术上不断进步，少数人则满足于自己过去的作品。”这是1800年贝多芬对诗人马提松说的话。当一个英国音乐爱好者送给贝多芬一笔钱，要他按照早年的风格写一部交响曲时，贝多芬非常恼火，断然拒绝了他的请求。

海顿写了104部交响曲，莫扎特写了不下49部，贝多芬只写了9部，然而这9部却是他在创作思想和创作手法上不断发展和创新的一个个里程碑。

第一交响曲 贝多芬的第一交响曲（作于1800年前）被称为“向18世纪的告别”，四个乐章贯穿着一种昂扬的音调，表现了在法国资产阶级革命影响下的民主热情。在贝多芬的作品中，它还算是稚气十足的；然而交响曲中今天看来似乎微不足道的革新，当时的听众已经觉得受不了了。1800年初次演出时，人们对第一乐章的引子用不协和和弦开始大加非议，有一位批评家甚至说，这是一幅“驱海顿于荒谬境地的漫画”。可是，听众的耳朵不是一成不变的，5年以后，《普通音乐杂志》已经赞许它是“一件出色的作品，显示出丰富的乐思，前后一气呵成，条理很是清晰”了。

第二交响曲 第二交响曲（成于1802年）表现了另一种境界，法国作曲家柏辽兹称之为：“一切都是春天，就是在第一乐章里，战斗的冲击也没有狂烈的成分，我们只能在其中体会到对人

生保持着最美丽的幻想的高贵的心所具有的青春的热忱。”这部生气蓬勃、热情洋溢的作品在1803年初次演出时也不谅于当世，受到了类似第一交响曲所受的批评。莱比锡的《高尚世界》杂志斥之为“一条受伤的大蛇，还在作最后的挣扎”。然而，贝多芬是不会被“高尚世界”的谩骂骂倒的，他曾经说过：“我和伏尔泰的想法一样：‘几个苍蝇咬几口，决不能羁留一匹英勇的奔马’。”

第三交响曲　第三交响曲（成于1804年）比起第二交响曲来，跨前了一大步。据贝多芬的密友和传记作者辛得勒说，贝多芬从1802年秋开始，着手按他的既定计划用“一件巨大的器乐作品”向拿破仑致敬。“但直到第二年，他才怀着满腔热忱，潜心创作这部称为‘英雄交响曲’的大作品，其间因屡次搁笔，直到1804年才完成。……这部交响曲据说是伯纳多特将军授意写作的，当时他是法国驻维也纳大使，贝多芬对他深表尊敬。……贝多芬在政治见解上是一位民主主义者，符合于真正艺术家天性的独立精神，使他具有决定的倾向。柏拉图的《共和国》浸染着他的性格，他根据这位哲学家的原则，回顾世界上的一切政体。他希望所有的制度仿照柏拉图所定的方针。他确信拿破仑除了抱着按照同样的原则，使法国民主化的意向外，别无其他企图；因此他认为，这将是世界共同幸福的发轫。于是他对拿破仑怀着尊敬和热忱。”

“这部音乐作品的一份漂亮的抄本上，题着献辞，正将由法国大使送往巴黎，献给征服马伦哥的法兰西共和国第一任执政官之际，拿破仑自立为法国皇帝的消息传到维也纳。贝多芬听到这消息后的第一件事，是撕掉这部交响曲的标题页（上面写着‘拿破仑·波拿巴’字样），并在憎恶法国皇帝——憎恶这新的‘暴君’——的激怒中，把作品扔在地板上，不许别人把它拾起来。”

"好久以后，贝多芬才从这一刺激中恢复常态，并允许这部作品公之于世。……最后我可以说的是，直到这个皇帝在圣赫勒拿岛演其悲惨的结局，贝多芬才对他心平气和，并且说，在17年以前，他已写下了适当的音乐，来预示这个结局，但并不是故意这样做的——意指交响曲中的丧葬进行曲。"

第三交响曲在1806年正式出版时，贝多芬把"拿破仑·波拿巴大交响曲"的标题，改成了"为纪念一位伟人而作的英雄交响曲。"

第一乐章是写英雄的性格和英雄在千锤百炼中成长的。开头的主题和莫扎特的《巴斯梯恩和巴斯梯恩纳》序曲的开端（例297）如出一辙，但取精用宏的构思，已远非莫扎特的作品可比了。瓦格纳认为第一乐章"有如一只炽烈的洪炉，包蕴着青年血气方刚时期得天独厚的一切情绪，……这些情绪萌芽于一种主要的官能作用——'力'。……我们看见一个超人在和诸神搏斗。"长大的展开部分，把英雄所受的磨练，表现得淋漓尽致。罗曼·罗兰对这一段音乐，曾作了深刻的描写：

"这是一幅庞大的壁画，在这里，英雄的战场扩展到宇宙的边界，而在这神话般的战斗中，被砍碎的巨人像洪水前的大蜥蜴那样重又长出了肩膀；意志的主题重又投入烈火中冶炼，在铁砧上锤打，它裂成了碎片，伸张着，扩展着。……

"不可胜数的主题在这漫无边际的原野上汇成一支大军，无限广阔地扩展开来。洪水的激流汹涌澎湃，一波未平，一波又起；在这浪花中到处涌现出悲歌的岛屿，就好像一丛丛的树尖。不管这伟大的铁匠如何努力熔接那对立的动机，意志还是未能获得完全的胜利。……被打倒的战士想要爬起，但他再也没有气力；生命的韵律已经中断，似乎已濒殒灭。……我们再也听不到什么（弦线在静寂中低沉地颤动），只有静脉的跳动。……突

然，命运的呼喊微弱地透出那晃动的血色的雾气。英雄在号角(圆号)声中从死亡的深渊里站起。整个乐队跳跃起来欢迎它，因为这是生命的复活。……再现部开始了，胜利将由它来完成。”

展开部分的末了，在小提琴属七和弦的颤音背景上，圆号吹出了主三和弦的号角之声。据说这部交响曲初次演出时，贝多芬的学生里斯在场，他听到这段复合功能的和声，不知道是贝多芬的创新，不禁大喊：“太早了，太早了！——圆号错了！”结果是被愤怒的贝多芬训斥了一顿。

第二乐章丧葬进行曲是哀悼英雄之死的。这英雄是谁呢？有人说是1797年战死在科布伦兹附近的法国将军奥什。做过贝多芬学生的车尔尼引述贝多芬的朋友贝尔托利尼的话，却说这英雄是1801年战死在埃及亚历山大城的英国将军阿伯克隆比，也有说这英雄是误传战死的英国海军统帅纳尔逊的。这些传说中的英雄包括拿破仑的部将和拿破仑的敌人，实际上都是无稽之谈。1852年，瓦格纳在连续刊载在《音乐新报》上的论文《论贝多芬作品中诗的内容》中指出：“英雄一语，包含着最广泛的意义，决不是仅指作战的英雄。如果我们广义地理解英雄的意义是完人，他显示着最充实、最强壮的，一切纯粹属于人类的感情——热忱、苦痛和毅力，那末，我们就可以正确地把握住作品内容的要领。”他认为第二乐章所写的并不是真正的葬礼，而是“毁灭一切的力量冲向悲惨的生死关头，音诗人给它穿上了丧葬进行曲的外衣，为深刻的苦痛所支配的感情，在严肃的悲哀中用激动人心的音响向我们讲述故事”。

在丧葬进行曲之后出现生动活泼的谐谑曲(第三乐章)和舞曲主题的变奏曲(第四乐章)，是难于理解的。阿多尔夫·马克斯认为谐谑曲描写士兵解甲还乡时的欢快心情，终曲是和平的凯

旋祭。柏辽兹认为第三乐章是“葬仪中的游戏，时刻笼罩着哀思的游戏，——确实令人想起《伊利亚特》史诗中战士们围绕着首领的坟墓进行的游戏”。第四乐章是在哀悼之余引吭高唱光荣的颂歌。瓦格纳认为：第三乐章是“转悲为喜的寻欢作乐，”第四乐章显示整个的人（‘饱尝辛酸的人’和‘自得其乐的人’）“和谐地合为一体，使人感到悲痛的记忆，变成了伟大事业的控制力”。

谐谑曲的主题采用了奥地利民歌《我每天弹琴该弹什么》（据阿多尔夫·马克斯的考证）。终曲的变奏曲主题则是贝多芬所作舞剧《普罗米修斯的生民》的终场中的一首舞曲。神话中的英雄普罗米修斯所创造的生民的舞蹈，在这里有了新的意义，变成了讴歌人间英雄事业的诗篇了。

第四交响曲　第四交响曲（成于 1806 年）像所有偶数的交响曲（第二、第六、第八）一样清新纯朴，流丽欢畅，具有民间音乐的亲切感。第一乐章的主题洋溢着青春的活力，副题则由大管、双簧管、长笛轮流吹出一个民歌旋律，这民歌是德国大学生在庆宴时所唱的爱国歌曲：

保持安静！人人倾听庄严的声音！
听我高唱歌中之歌，听吧，我的德国弟兄们！

第二乐章是抒情的浪漫曲，第三、第四乐章都是生动活泼的舞曲。像这样平易近人的作品，1807 年初次演出时竟也受到了冷酷的批评，作曲家韦伯挖苦说：“各种乐器如低音提琴和大提琴都在埋怨技术的艰难，乐队恐吓他们说，如果他们不能镇静，只好改演《英雄交响曲》了！”

第五交响曲　第五交响曲（成于 1808 年）世称“命运交响曲”，因为贝多芬对辛得勒提到开头四个音符时，曾经说过：“命

运就是这样敲门的。”

这部交响曲是人民群众向专制暴政进行英勇搏斗的战歌和凯歌，表达了贝多芬所说“通过斗争，获得胜利”的光辉思想。第一乐章充满了悲壮激昂的战斗热情。按照柏辽兹的形象化的说法，是奥赛罗听信伊阿古的谗言，误认苔丝德蒙娜与人私通时的可怕的暴怒。初听时确实是惊心动魄的。据说著名女低音歌手马丽勃兰第一次听这部交响曲时，吓得心惊肉跳，不得不退席而去。第二乐章把深思熟虑的抒情形象和刚毅豪迈的英雄气概结合起来。第三乐章从各个侧面来抒写英雄人物的精神活动，其中有聚精会神而迟疑不决地提出的疑问（也就是柏辽兹所说“从某些人物的磁性的眼光中产生的奇异的感觉”）；有表达了战斗意志的坚强的回答；也有对命运的嘲弄和蔑视（也就是柏辽兹所说“一只欢欣的巨象在跳跃”）。第四乐章是一首表现革命洪流滚滚向前、势不可当的胜利进行曲，气魄雄伟，足以鼓舞人心。据说拿破仑的一个警卫兵听到这个乐章时，不禁跳跃起来欢呼：“这就是皇上！”足见其感人之深。

第六交响曲　第六交响曲（成于1808年）又称“田园交响曲”，是最早的标题交响曲。贝多芬给每个乐章都加上了标题：

1. 到达乡村时所唤起的快感。
2. 溪边景色。
3. 乡民欢乐的集会。
4. 暴风雨。
5. 牧歌。暴风雨后的愉快和感激心情。

在贝多芬写《田园交响曲》的20多年前，德国作曲家克内希特写过一部同样题材的作品，叫做《自然界的音画》，标题如下：

1. 美丽的乡村，阳光明媚，空气温和，溪水潺潺，鸟语嘤嘤，瀑布从山上奔泻，牧羊人吹着笛管，牧羊女唱着歌，羊儿在周围

跳跃。

2. 天空忽然阴暗，大地上弥漫着沉闷的气息，乌云密布，狂风四起，远闻雷声隆隆，暴风雨即将来临。

3. 风雨交作，树木呼啸，溪水奔流。

4. 风雨渐渐平静，乌云消散，天空明朗起来。

5. 自然感谢造物者的愉快歌声高唱入云(一首有变奏的颂歌)。

两个作品的标题内容如出一辙，贝多芬显然受了克内希特的影响。但克内希特的作品是自然现象的绘声绘形的描写，而贝多芬的作品则着重抒写人的感情状态和田园生活的意境，所以他一再表明："田园交响曲：不是图画，而是表现了人们在乡村引起的愉快的感情，或乡村生活的某些情趣。""任何人只要有乡村生活的观念，可以不凭借标题而弄清楚作者的意图。""表情多于描绘。""要让听众找出自己的立场。"

王国维在《人间词话》中说诗的境界"有有我之境，有无我之境。""有我之境，以我观物，故物皆著我之色彩。无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物。"田园交响曲所表现的，显然是有我之境。例如第二乐章贯穿着$\frac{12}{8}$拍子的流水音型，但有两处突然从$\frac{12}{8}$拍子改为$\frac{6}{4}$拍子，流水中断了，注意力转移了，两小节后，才又恢复了流水的节奏；仿佛躺在小溪边草地上的贝多芬忽然发现了枝头的小鸟，因而凝神倾听它们的歌唱，可是什么也听不见，这才又把注意力从枝头转回到小溪。第二乐章的末尾，木管乐器奏出了夜莺、杜鹃和鹌鹑的歌声，人们常常责怪贝多芬在这里用了自然主义的手法。对此，罗曼·罗兰的见解是十分中肯的，他认为："贝多芬实在并没有模仿，既然他什么都已无法听见：只能在精神上重造一个于他已经死灭的世界。就是这一点

使他在乐章中唤起群鸟歌唱的部分显得如此动人。要听到它们的唯一的方法，是使它们在他心中歌唱。”

第六交响曲具有纯朴的民间音乐格调。第一乐章是一幅色彩鲜明的风俗画；第二乐章是清新流丽的田园曲；第三乐章是欢快的乡村舞曲，第一段的后半部分描写民间管乐器的演奏最为传神。柏辽兹形容这一段音乐说：“贝多芬一定是有意借这个来表现那善良而古老的日耳曼农民，他蹲在酒桶上，手里拿着不完整的乐器，而只能在这乐器上吹出 F 调的两个主要音——主音和属音。每当双簧管吹奏这牧笛风格的、单纯活泼得像一个穿上节日盛装的小姑娘的调儿时，古老的大管就放送那两个音。旋律转了调，它就停下来，默默地计算着休止符，直至老调儿回来了，再重新放送它的 fa—do—fa。”在描写暴风雨的插曲后，末乐章是从阿尔卑斯山的牧牛调开始的。后来瓦格纳把这音调用进了歌剧《特里斯坦和伊索尔德》第 3 幕开头的牧歌中。

第七交响曲　第七交响曲(成于 1812 年)的四个乐章，贯穿着鲜明的舞曲节奏，因此瓦格纳称之为“舞蹈的礼赞”；安布罗斯说是一部乡村结婚交响曲；阿多尔夫·马克斯说它表现了摩尔人的骑士精神；乌利比舍夫说是一个假面舞会；而据罗曼·罗兰说，德国北部把这看作是酒徒的作品(指音乐狂热得如醉如痴)。从第一、第三到第四乐章，贯穿着一种生气蓬勃的乐观主义精神，只有第二乐章像一首丧葬进行曲，大概和悼念反拿破仑战争中的牺牲者有关。

1938 年，俄罗斯舞剧导演马西涅把这部交响曲编成了舞剧，表现了《创世纪》的内容：第一乐章——创造：在创造精神的指引下，混沌世界变成了植物、动物、鸟和鱼的有秩序的住所。最后出现了男人和女人，此外还有危险的蛇。第二乐章——大地：地球上出现了憎恨和强暴。一群男人和女人哀悼着被谋杀

的少年。第三乐章——天空:天空中的神和女神对大地上的骚乱无动于衷,依然尽情狂欢。第四乐章——酒色和毁灭:人们耽于酒色。神看见他们恶劣地模仿上界的欢乐,大为愤怒,用火毁灭了世界。

贝多芬死后不久,第六交响曲在巴黎(1829年)、伦敦(1829年、1864年)、圣彼得堡(1833年)、波士顿(1842年)和迪塞尔多夫(1863年)演出时,都曾用了布景,在伦敦的两次演出并有戏剧表演。第七交响曲改编为舞剧,是第六交响曲加布景和戏剧表演的进一步发展。当时把非标题音乐改编为舞剧,正蔚然成风。勃拉姆斯的第四交响曲、肖邦的e小调钢琴协奏曲、拉赫玛尼诺夫的《帕加尼尼主题狂想曲》等纷纷变成了舞剧。舞剧编导者大概认为非标题音乐本身是没有内容的,可以随意解释,因此才把特定的音乐和那些想入非非的舞剧情节,作了"拉郎配"式的结合。

第八交响曲 第八交响曲(成于1812年)用贝多芬自己的话来说,是一部"小交响曲",和称为"大交响曲"的第七遥遥相对。罗曼·罗兰说这部作品"交融着悲剧与滑稽,力士般的刚强和儿童般的任性"。实际上是一部天真烂漫、充满谐趣和机智的作品,似乎难于想象有"悲剧"和"力士般的刚强"的成分。第二乐章用贝多芬送别拍节机发明者美尔策尔时写的一篇卡农曲(歌词是:"嗒嗒嗒嗒嗒嗒嗒嗒嗒,嗒嗒嗒嗒嗒嗒嗒,亲爱的美尔策尔")作为主题,以拍节机上"的——嗒——的——嗒"的律动为节奏基础,柏辽兹说"这是一个非常高雅悠闲、温柔天真的景象,犹如春天的早晨,一对儿童正在草原上采集花草"。四个乐章中没有一个是慢乐章,全都轻盈欢快,闪耀着生命的光辉。

第九交响曲 第九交响曲(成于1824年)是贝多芬创作的顶峰。这部作品不仅第一次在交响曲中加进了合唱,它的宏伟

的构思和开浪漫主义先河的表现手法，也是有划时代意义的。所以瓦格纳在谈到《第九交响曲》时说："今天我们站在它面前，就像站在全人类艺术史上一个崭新时期的里程碑面前一样，因为它带来了任何时代、任何民族的艺术连它的影子也没有显示过的现象。"人们常把贝多芬的这部作品和歌德的《浮士德》相比，不仅因为两者都经过长时期的酝酿和锤炼，几乎花了毕生的精力而完成，同时也因为两者都是他们思想和生活的总结——《浮士德》的主人公为了寻求真理，经过了曲折的、痛苦的历程而领悟到生活的意义；《第九交响曲》则表达了"通过痛苦获得欢乐"的思想。贝多芬在给"不朽的爱人"的信中说："当我有所克服的时候，我总是快乐的。"他在1815年致爱尔杜第夫人的信中也指出："最优秀的人，总是通过痛苦得到欢乐的。"可见这欢乐是从艰难困苦中磨练出来的，是通过斗争才能获得的。"通过痛苦得到欢乐"，是和"通过斗争获得胜利"有着同样意义的。

《第九交响曲》的末乐章唱出了德国诗人席勒的《欢乐颂》。席勒的诗作于1785年，即法国资产阶级大革命的前4年，所谓"欢乐"，是"自由"的代名词。在德语中，"欢乐"(Freude)和"自由"(Freiheit)的起笔是相同的。在诗歌中，"快乐和自由"(Fröhlich und frei)常常是相提并论的。用"欢乐"隐喻"自由"，在18、19世纪的德国诗歌中是屡见不鲜的。例如，申肯多尔夫1814年写的《向祖国致以春天的问候》诗中有一句："你的欢乐对我指点着奴役，指点着斗争！"这里的"欢乐"显然是指自由；威才尔在同一年写的一首诗，说的是"热血在燃烧，自由的祭坛升起了火焰"，而题目却是《在欢乐的火焰旁》。总之，用"欢乐"隐喻"自由"，是政治的需要，也是诗歌的惯例；这一点，贝多芬时代的德国人心里是很清楚的。席勒在这首歌颂欢乐的诗里提出了"四海之内皆兄弟"，这和资产阶级革命时期的口号"法律面前人

人平等”有同样的意义,矛头是针对封建制度的等级特权的。

当贝多芬还在波恩,还是一个23岁的青年时,就想把席勒《欢乐颂》的8节诗全部谱曲。1793年1月26日,席勒的朋友、波恩大学法学教授菲舍尼希写信给席勒夫人夏洛蒂说:“有一位青年……抱着伟大而崇高的志向,要把席勒的《欢乐颂》一节一节地谱成音乐。”这个青年就是贝多芬。他在1798年和1812年,都曾为《欢乐颂》的音乐起过稿。1812年写的《欢乐颂》主题,后来用于1814年10月4日完成的C大调《命名日节庆序曲》(作品115)。贝多芬在1795年前后用毕尔格的诗作曲的歌曲《互爱》,和《第九交响曲》末乐章中《欢乐颂》的主题,在音调上有密切的联系,可以说是《欢乐颂》主题的前身:

例294

Alegretto

我很知道你给我的一些爱和珍贵品,我给你的只有百分之一你能神会心领;知道你的感谢是对我在半路上的慰问,你的嘴唇欣然频频和我交换着吻;天哪我真受不了,我的心灵全都碎了!你要我的身体和生命,我不能让你白白费心!

后来贝多芬在1808年的C小调《钢琴合唱幻想曲》(作品80)中又借用这个曲调作为主题,唱的是库夫纳歌颂音乐的魅力的诗。《钢琴合唱幻想曲》的合唱部分,是为写作《第九交响曲》的终曲而作的一次尝试,后来贝多芬曾说过,《第九交响曲》的终曲,是

“照《钢琴合唱幻想曲》的格调写的，但规模则远较宏大。”由此可见，贝多芬为《欢乐颂》谱曲的意图，从1793年开始，是前后琢磨了30年，才最后在《第九交响曲》中完成的。在《第九交响曲》中，表现腥风膻雨般的艰苦斗争的第一乐章，把动乱的现实世界与和平生活的憧憬两相对照的第二乐章，以及沉浸在深思远虑中的第三乐章，都像江河朝宗大海一样，通向歌唱欢乐的第四乐章。尽管前三乐章已经埋下了伏笔，每一乐章都有一些旋律隐隐约约地暗示了合唱主题，但在从来没有听到人声的交响曲中，合唱部分何时引进，以及如何引进，还是煞费苦心的。贝多芬经过无数次的反复推敲，才写下了定稿。在第四乐章的引子中，暴风骤雨式的急板，引出了低音弦乐器的宣叙调。然后依次重温了前三乐章的主题，每次都被宣叙调所打断，它似乎是在说：不要重弹旧调，要另创新声。《欢乐颂》的主题，这才“千呼万唤始出来”，先由低音弦乐器奏出，然后由弦乐组应接，再扩大到整个乐队。接着，又是暴风骤雨式的急板，但这一回引出的宣叙调，由男中音代替了低音弦乐器，他唱道：“啊，朋友们，别唱这些调子，让我们愉快地、充满欢乐地唱起来吧。”（这是贝多芬所加的歌词）于是《欢乐颂》的合唱一领众和，唱了开来。这样的表现手法，确实是神来之笔，怪不得瓦格纳要说：“低音乐器上强有力的宣叙调，几乎超出了纯音乐的极限，它挺身而起，好像是在催促别人出头露面，我们的大师用这样奇妙的方式来为绝对必要的人声和歌词开路，不能不使人叹服。”

席勒的诗共有8节，每节包含主歌8行和副歌4行，贝多芬只用了全诗96行中的36行，依次为：第1节、第2节和第3节的主歌，第4节、第1节和第3节的副歌。删节原诗和变更次序的意图，是要让诗歌服从于音乐形象发展的要求，而不是用音乐来凑合诗歌。从“欢乐，你是天国仙姬，神圣光芒美无比”，到“虫

爹也和神前的天使一同享受着情欲"，是按民歌型的团契歌曲(Gesellschaftslied)格调写作，并用变奏手法来处理分节歌的。"有如长空里的太阳，欢欢喜喜奔向西，众兄弟，快乐地上路，好像英雄走向胜利"一段，变成了威武雄壮的进行曲。"亿万人民，可曾跪倒？是否认识造物主？向星空里寻找他，他一定在那里居住"一段，则是庄严肃穆的颂歌。然后用复调的手法，把"亿万人民，可曾跪倒……"和"欢乐，你是天国仙姬……"同时结合起来。最后，两个主题加快速度，推向高潮，热烈的歌声高唱入云，全曲在高昂激越的欢腾气氛中结束。

这部交响曲完成于"卡尔斯巴德决议"以后、一切自由思想和民主运动都遭到残酷镇压的反动时期。1824 年 5 月 7 日在维也纳初次演出时，听众反应的热烈是空前的。当贝多芬出场时，受到听众连续 5 次的鼓掌欢呼，以致遭到了警察的干涉；但站在乐队中，背向着听众的贝多芬，什么也听不见，幸而女独唱歌手翁格尔牵着他的手转过身去，他才"看到"了听众的欢呼。从初次演出所引起的异乎寻常的热烈情绪，可以看出，歌唱欢乐，也就是歌颂自由，在当时有何等深切的现实意义。

慷慨挥洒的“英雄之歌”

——贝多芬的第三交响曲第一乐章刍议

轰轰烈烈的法国资产阶级大革命，激起了贝多芬的满腔热情。1803－1804年间，他在交响音乐创作中迈出了新的一步，写出了歌颂革命英雄的第三交响曲。这是跨得很大的一步，不仅对1802年的第二交响曲来说，是一次飞跃；从第一乐章音乐材料的丰富、规模的宏大和音乐形象发展的慷慨挥洒来说，实际上是超过了贝多芬所有的其余几部交响曲的。第一乐章呈示部中主部主题和副部主题群的积极发展，已经有了风云际会之势；展开部更是一座锻炼英雄意志的洪炉，在这里，呈示部主题的广阔展开和插部主题的两次涌现，使展开部的长度几乎超过了呈示部的一倍；而取精用宏的尾声，则成了奏鸣曲式中独当一面的第四部分。——这不仅为海顿和莫扎特所望尘莫及，在贝多芬的交响曲中也是仅见的。

呈　示　部

主部的主题核心，只是一个由主和弦构成的号角之音：

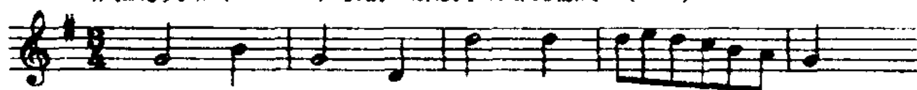
例295



这样的音调，在17、18世纪的作品中是屡见不鲜的，例如：

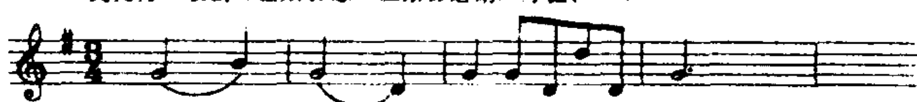
例296

帕拉德契诺1(630-1688): 歌剧《解放了的耶路撒冷》(1687)



例297

莫扎特：歌剧《巴斯梯恩和巴斯梯恩纳》序曲(1768)



然而,这个音调在贝多芬的笔下,变成了气概豪迈的英雄语言。主部陈述了三次:第一次由大提琴“唱”出了“英雄之歌”——雄壮的号角之音,紧跟着出现的,是连续半音下行的凄惶不安的音调:(见例 298 ⌴ 部分)

例298

Allegro con brio (♩. = 60)



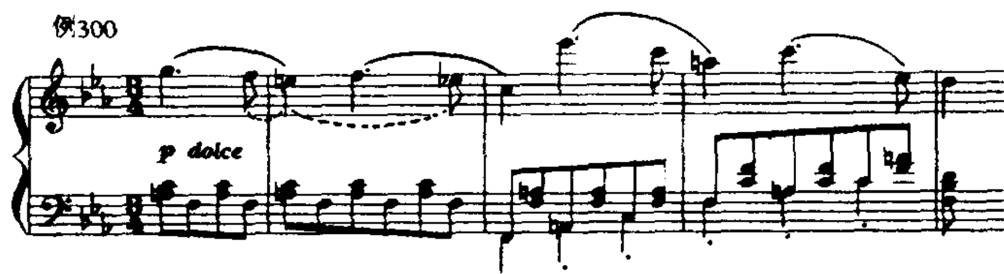
在这短短的几小节里,已经把慷慨悲歌的侠骨和悲天悯人的柔肠,作为英雄性格的两面,提纲挈领地展示了出来。第二次陈述主部主题时,“英雄之歌”用模进手法作了小小的展开后,音乐掀起了波澜——二拍子的节奏,要从三拍子中脱颖而出;这“二”和“三”的冲突,是一场冲破樊笼、摆脱羁绊,以遂其凌云壮志的斗争:

例299



斗争的波澜，推向了主部的高潮。主部主题的第三次陈述开始了，它由全部乐器强烈地奏出，显示出一种叱咤风云的气概。综观主部主题的三次陈述，一次比一次强烈：第一次，“英雄之歌”由大提琴庄严而沉静地“唱”出：第二次，长笛、单簧管、圆号和弦乐器互相呼应，交替“唱”出了“英雄之歌”，音色变得丰满而有对比，音区移高了，音域也扩大了，各种乐器相隔两个或三个八度重复着旋律；第三次，进入强劲的乐队全奏，木管、铜管和低音弦乐器相隔4个八度重复着“英雄之歌”的旋律。至此，音乐形象的发展，达到了呈示部的第一个高峰。

主部主题的第三次陈述从主调（降E大调）引向属调（降B大调）的Ⅴ级，起了连接部的作用。副部就从这属调的Ⅴ级上进入。刻画英雄人物抒情性格的副部，包含两个主题。在音调上，两个主题都同主部主题中连续半音下行的进行（例298的㈠）紧密联系。倾诉一般的副部第一主题隐含着半音的连续下行：



在淳朴恬静的副部第二主题中，连续半音上行的音调不断地从内声部移转到高音部：



副部两个主题的音乐形象都深入到英雄的内心，但一动一静，各有千秋。动态的第一主题由一个动机连绵不断地发展而成，三种木管乐器和第一小提琴轮番演奏，好像千言万语，涌上心头；然后在减七和弦上出现了惊惶不安的跳荡节奏，表现出心潮澎湃、思虑重重的形象。静态的第二主题在配器上和第一主题异曲同工，也由弦乐映带着木管；但蕴藉含蓄，别有情趣。

副部第二主题像一股清泉涌向结束部(第 109 小节起)，其中又一次听到了“英雄之歌”，但更显得简练而果断，主部主题的两小节简化为结束部的一小节：

例302

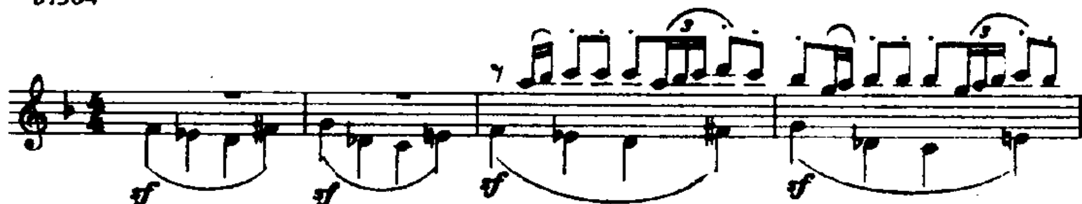


主部主题第二次陈述中的切分节奏，在结束部中又一次出现，冲破樊笼、摆脱羁绊的斗争表现得更加激烈，简直有些像6年以后所作《埃格蒙特序曲》中的“胜利进行曲”(例304)了：

例303



例304



全部乐器爆发出6个特强和弦，表现出“仰天长啸，壮怀激烈”的气概。代表英雄志气的二拍子，向三拍子的束缚提出了斩钉截铁的挑战，我们看到一个敢于斗争、勇于斗争的坚强人物，昂首挺立在面前。

展　开　部

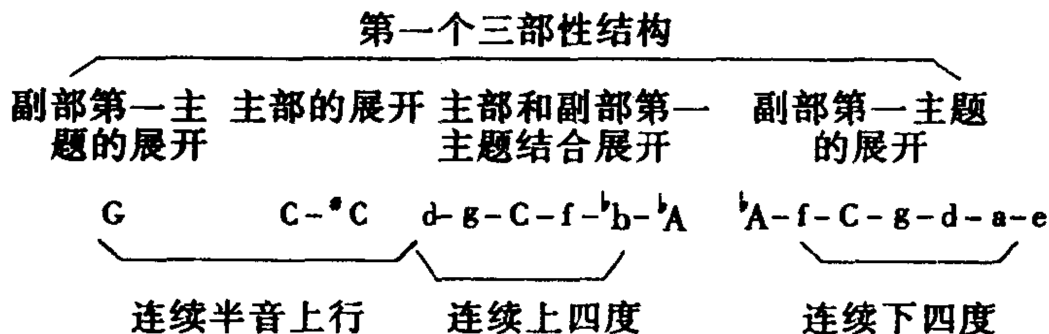
展开部展示了英雄所遭受的千锤百炼和严峻考验。傅雷先生在他所译罗曼罗兰的《贝多芬传》的卷首引了一段孟子的话：“天将降大任于斯人也，必先苦其心志，劳其筋骨，饿其体肤，行拂乱其所为，所以动心忍性，曾益其所不能……”这段话对于理解这个展开部的意匠，也许是有帮助的。这个长大的展开部的

中心部分，包含着两个三部性结构。在短短的导入部分(第 148 – 166 小节)以后，第一个三部性结构从副部第一主题的展开(第 166 – 177 小节)开始，过渡到主部主题的展开(第 178 – 220 小节)，然后又继续副部第一主题的展开(第 220 – 284 小节)，达到展开部的第一个高潮。调性的急剧展开，一浪高于一浪；主部和副部主题的同时结合，相互影响，起了推波助澜的作用：

例305



副部第一主题和主部主题的调性展开，是从连续半音上行开始的，然后是连续上四度和连续下四度：



在展开部的第一个高潮上，木管乐器和小提琴出现了尖锐的小二度：

例306



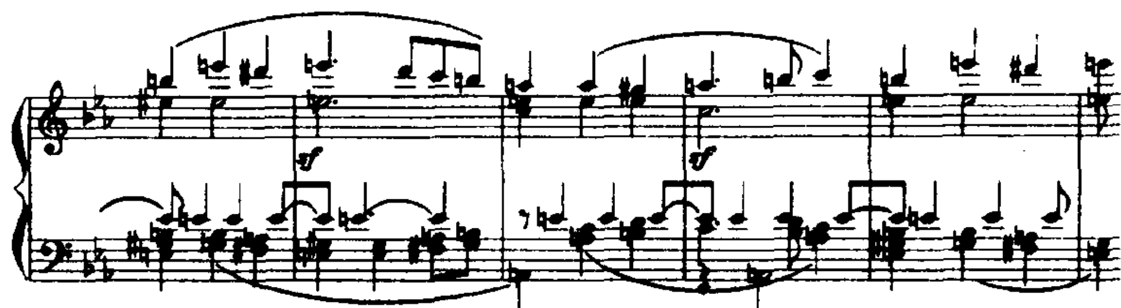
e小调的那不勒斯六和弦加上了五度音,造成了很不协和的小二度,由同种乐器(第一长笛和第二长笛、第一小提琴和第二小提琴)奏出,并连续反复了4次,尤显得刺耳。这是激烈斗争中的沉重打击,但我们的英雄是经得起考验的,随之而来的抒情插部,是生死关头的安慰和鼓舞,是一种充满自信的精神力量。

展开部的第二个三部性结构以这个新的抒情主题(插部)为中心,配合着连续小三度上行的调性布局,通向准备句(第338－397小节):

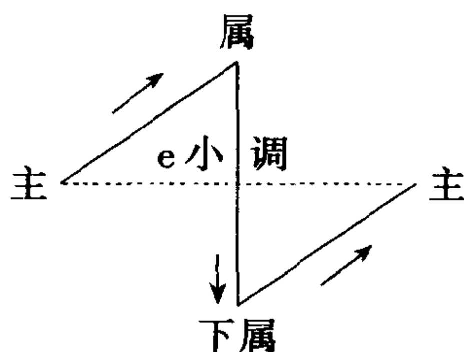
第二个三部性结构			
插　部	主部的展开	插　部	准　备　句
e－a	G－C－♭E－♭e	♭e－♭G－♭e	♭e－♭E

插部主题是第一乐章中最为羽毛丰满的一个主题,它标志着英雄在斗争中的成长:

例307



这个主题以小调式特有的真挚深厚的音调,表现了英雄人物宽广的胸怀。它是第一乐章中用两个平衡乐句组成的唯一主题,不仅结构完整,调性布局也是完全对称的:



按奏鸣曲式的原则,从呈示部到展开部再到再现部,是"正一反一合"的发展过程,也就是从稳定到不稳定再到新的稳定。呈示部中结构完整的稳定性主题,在展开部中分化瓦解,化整为零,到了再现部中再在不同的水平上重新统一起来。可是第三交响曲第一乐章的奏鸣曲式,却匠心独运,不同凡响。呈示部的主部和副部主题都不太稳定:主部的"英雄之歌",只是一个短短的号角之音,开始不久就作了动机式的展开;副部的两个主题都不是气息宽广的抒情歌唱性主题,第一主题是由动机的模进构成的(例 300),第二主题是包含着微妙的半音变化的和弦进行(例 301)。经过展开部前半部分的调性展开和主副部主题的交错重叠,相互影响,到了展开部的后半部分,终于孕育出一个结构完整、气息宽广的插部主题(例 307)来。这种独特的音乐构

思，显然是为了要体现英雄在经受磨练和考验中成长。这个羽毛丰满的插部主题，不仅在展开部中出现了两次（第二次从 e 小调移到降 e 小调），以后还在具有结论性质的尾声中，再一次肯定了这个主题的重要意义。

但是插部主题的出现，并不意味着展开部的结束，更严峻的考验还在后面。插部主题的第二次出现比第一次移低了半音，结束在降 e 小调上。这是降 E 大调的主音小调，从它的属和弦开始（第 338 小节），又以主部主题的展开为契机，进行了一场决定性的斗争，达到了展开部的主要高潮。声色俱厉的乐队全奏突然刹住，木管乐器的嘶鸣和弦乐器惊魂不定的喘息相呼应。声音渐渐微弱，只剩下小提琴上轻得几乎听不见的降 B、降 A 两个震音。英雄在激烈的战斗中受到严重的打击，已经声嘶力竭，气息奄奄。就在这降 E 大调属七和弦的根音和七音微微震颤的背景上，圆号轻轻吹出“英雄之歌”，造成了属七和弦和主和弦同时结合的复合功能的奇妙和声：

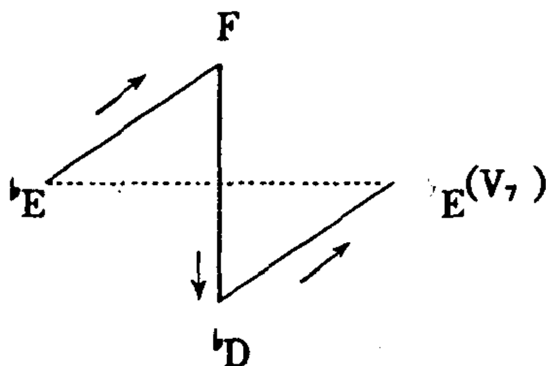
例308



这部交响曲初次演出进行排练时，贝多芬的学生李斯（1784－1838）大叫“圆号出来得太早了”，而贝多芬几乎要饱以老拳的地方，就在这里。贝多芬用这一独出心裁的手法，来表现生命不绝如缕的英雄从死亡的边缘挣扎起来，听到微弱的生命的呼唤，低吟着念念不忘的“英雄之歌”，可谓入木三分，曲尽其妙。

再 现 部

英雄以坚韧不拔的毅力，战胜了死亡的威胁，顽强地生活下去，重新举起了战斗的旗帜。再现部中的主部主题仍然陈述三次，但第一次陈述有了广阔的调性发展，结构大为扩充（由原来的12小节扩充为32小节）。这里采用了插部主题对称的调性布局；所不同者，再现部中主部第一次陈述（第398－429小节）的调性，比插部（例13）的调性更深入了一步，后者是"主—属—下属—主"，而前者则是"主—属/属—下属/下属—主"，即：



主部的第二次陈述缩短了（由原来的22小节缩短为10小节），而第三次陈述（起连接部作用）和整个副部与结束部，则结构完全保持不变。

规模宏大的尾声，是第一乐章的总结：

主部的展开	插部主题	结束部分	（主部的展开）
♭E—♭DD—C—f	f—♭b_e		♭E

它是奏鸣曲式的第二个展开部，采用了刚毅豪迈的主部主题和深情婉转的插部主题在尾声中交替发展，作为奏鸣曲式的结论，表明经受了艰苦的锻炼和严峻的考验以后成长起来的英雄，已经是一个气宇轩昂、羽毛丰满的人物了。

歌唱春天的舒曼《第一交响曲》

千筠掷毫春谱大，
碧舞红啼相唱和。
——陆龟蒙《置酒行》

如果说1840年是舒曼的“歌曲年”，那末，1841年应该是他的“交响曲年”。31岁的舒曼，在这一年里连写了两部交响曲——降B大调和d小调(d小调交响曲在10年以后作了修订)。降B大调交响曲是舒曼的第一交响曲，它的草图是在四天里(1841年1月23至26日)写出来的。舒曼称这部作品为《春交响曲》。25天以后(2月20日)，交响曲的配器全部告成。舒曼在日记中写道：“我从这部交响曲获得了许多欢乐的时刻。仁慈的命运允许我把这样大的一部作品，在这样短的时间里完成得这么快，我常常为此而感到高兴。”3月31日，这部交响曲在门德尔松的指挥下，初次演出于莱比锡的“布业公会音乐厅”。

据说舒曼是在德国诗人贝特革(Adolf Böttger，1815—1870)一句诗的启发下写这部交响曲的：

从山谷里，春醒来了。

他在后来的一次演出以前写信给指挥家陶伯特(Wilhelm Taubert，1811—1891)说：“我在1841年2月写作这部交响曲时，

心中充满着春的渴望,请你把这种心情感染给乐队。我希望一开始小号像从高处发出唤醒大地的声音。引子的其余部分应该暗示万象回春,到处一片青葱,蝴蝶也在翩翩飞舞。接下去,快板暗示一切属于春天的东西滋生不息。"他原来给各乐章所加的标题是:一、春的觉醒;二、夜晚;三、快乐的游伴们;四、春的告别。后来他觉得这种文学性的标题会分散听众的注意力,还是让音乐自己说话吧。如果音乐是雄辩的,听众已经感受到春的气息,也就不必再有画蛇添足的"天气预报"了。

舒曼在"歌曲年"所作的歌曲,常常用热情洋溢的音乐语言,表现了对春的憧憬,如:

温柔的微风吹过园庭,
传来候鸟的歌声,
这是春的消息,
转眼间花开似锦。
我要高呼,我要痛哭,
不知该怎样欢欣!

——作品39之2《春夜》

但舒曼所向往的春天,不仅指自然界的嫩绿季节,同时也是社会的春天、艺术的春天。他是反对19世纪欧洲音乐界顽固保守思想和庸俗作风的斗士,一再大声疾呼,要向艺术的三个死敌(平庸、千篇一律、粗制滥造)进行斗争,"为充满诗意的新时代作好准备"(《1835年新年祝词》):"要尽一切努力,用自己的一切言论和行动来阻止平庸的事物蔓衍",迎接"繁荣昌盛的新音乐时代早日到来"。(《1839年新年祝词》)舒曼所渴望的春天,就是这个"充满诗意的"、"繁荣昌盛的新音乐时代。"

《第一交响曲》第一乐章的引子从小号和圆号的“召唤”开始。这是整个交响曲的“题句”，它完全可以配上贝特革的诗句：

例309



但这只是报春的信号，春的到来还得和咄咄逼人的寒威作一番斗争。在下面一段音乐中，木管和铜管乐器上的“报春信号”(采取它的节奏)，和颇有肃杀之气的弦乐相颉颃，表现了“高天滚滚寒流急，大地微微暖气吹”一般的意境。春的踪迹愈来愈近，长笛和双簧管的半音阶像一阵柔和的春风；长笛和单簧管一呼一应，有如莺歌燕语，互相酬答：

例310

稍渐慢

8va

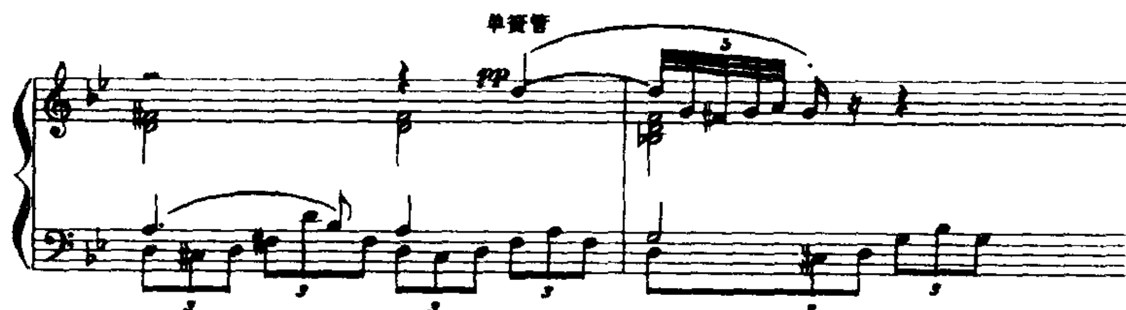
长笛

圆号

pp

长笛

中提琴



春的步伐在加快,音乐进入了快板。朝气蓬勃、生意盎然的奏鸣曲式主部,以报春的信号为音调核心,它从春的召唤变成了春回大地的现实。生动的旋律、活泼的节奏,渲染出一幅神采飞扬的报春图:

例311



副部以圆号的号声(“报春信号”的节奏)为前导,单簧管和大管的娇媚娴雅的四声部主题,与中提琴上点描式的音型相映成趣:

例312



结束部和展开部都以“报春信号”为基础。展开部一开始，弦乐器就在降 B 大调上奏出庄严的“报春信号”，好像在问：“春在哪里？”长笛和双簧管先后在 c 小调的导七和弦上用“报春信号”的最后 4 个音吹出鸟鸣啁啁般的高音区顿音，好像是回答说：“在这里，在这里。”

例313



接着，弦乐器上的“报春信号”和木管乐器上新的抒情旋律相结合，使人仿佛看到了欣欣向荣的草木，披上了一片碧绿：

例314



主部主题移到了不同的关系调上，由不同的木管乐器独奏着轻盈的旋律，好像一阵阵微风带来了花草的香味。主部主题的分裂发展，逐渐达到高潮，全部乐器用扩大的节奏强有力地奏出“报春信号”，这已是再现部的开始了：

例315

再现部因省去主部而缩短了，改成快板的引子(例 315)，成了主部的替身。尾声也以“报春信号”为基础，速度逐渐加快，表现出一派生机蓬勃的气象。中间弦乐器突然奏出了一个新的抒情主题：

例316

这个主题像一首众赞歌，是对春天的颂赞和祝福。它的曲调又像一首淳朴的德国民歌，舒曼在尾声中引入这个主题，说明他所期望的春天，正是祖国的春天。

第二乐章是一首夜曲。舒曼原拟的标题是“夜晚”。他没有

说明抒写的是什么样的夜的境界，但从明朗抒情的音乐气质和沉思一般宁静的意境，可以想象到，这是一个月光照临窗台、花儿散发幽香的春夜，所以开头的主题就包含了“报春信号”的音讯(下例用⌐¬号表示)：

例317



这个乐章用复三段式写成，第一部分是个单三段式。例317的主题在属调上再现时，由大提琴演奏旋律。中间部分转入小调，是个短短的插段，弦乐器和木管乐器交替模仿着一个短小的动机，表现出种种思绪萦回胸怀的形象：

例318

双簧管 *sf* 长笛 *sf* 中提琴

poco a poco cresc. *sf* *sf*

这个动机听来并不陌生，从第一乐章引子中长笛和单簧管一呼一应的曲调里（例 310），可以找到它的原型。

当第三部分再现开头的主题时，旋律改由双簧管和圆号吹出，情绪有些激动起来了。在最后一分钟，正当开头的主题静寂地结束，三个长号突然轻轻吹出一个新的主题：

例319

长号

这个主题是从开头的主题生发出来的，但它同时又预示了第三乐章的基本主题。它成为中间两个乐章的桥梁，第二乐章没有结束，就进入第三乐章去了。

第三乐章是一首活力充沛的谐谑曲，按照舒曼原来设想的标题，是写欢乐的游伴的。音乐的基本形象似乎表现了弗洛列斯坦（舒曼写辛辣的评论文章时所用的笔名）式的刚毅果敢、坚强不屈的性格：

例320

非常活泼（♩=88）

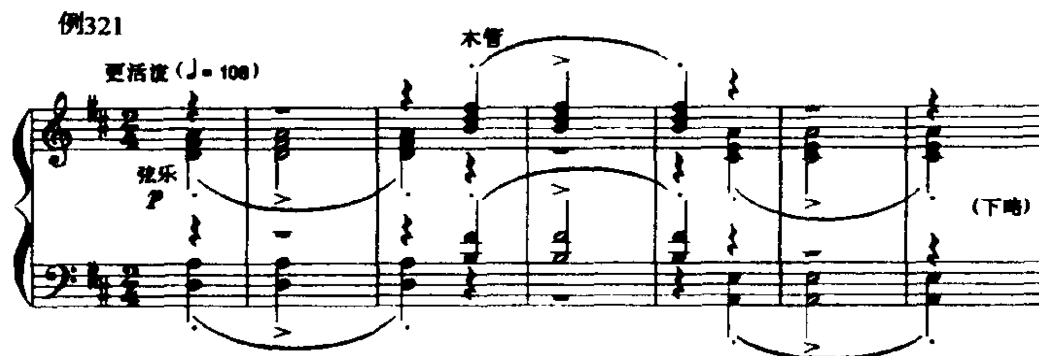
弦乐

全奏

这个乐章是有两个中段的复三段式，共分5个部分：第一、第三和第五部分，是复三段式的主要部分和它的两次再现，例320就是这个主要部分的主题，它脱胎于第二乐章末尾的长号主题（例319），但在性格上已经起了本质的变化。四度上行后连续半音下行的曲调，显示出一种刚勇无畏、傲然挺立的英雄气概。主要部分是单三段式，再现部加强了配器而不变其结构。第五部分

只再现了单三段式的第 1 段。第二、第四两部分是两个“三声中段”。第一个三声中段是二拍子的大调，第 1 小段以粗线条的和弦进行为主：

例321



第 2 小段出现了民歌格调的主题：

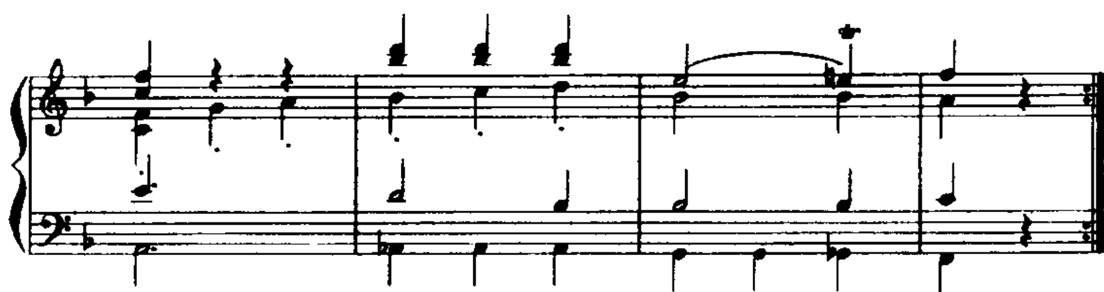
例322



这一切都像乡村乐师的演奏，天真朴素，稚态可掬。第二个三声中段是三段式的小步舞，“叠罗汉”式的模仿声部，顾盼自如，妙趣横生：

例323





尾声是第一部分和第二部分的临去秋波,使人回味无穷。

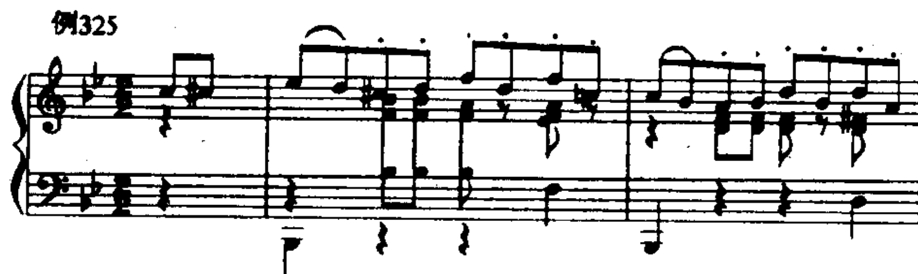
第四乐章又是奏鸣曲式。舒曼在给陶伯特的信中说:“关于末乐章,我所想的是春的告别,因此我不喜欢演奏得太轻浮。”作曲家用丰富多彩的音乐形象,表现了“歌舞共春晖,只恐春归去”的恋春和惜春情绪。开头音阶上行的引子,是一个庄严的号召:

例324



它在第四乐章中起着重要作用,不仅是副部(例 326)的组成部分,也是展开部的重要素材。奔放活跃的主部主题,是轻盈妙曼的旋转舞:

例325





副部主题变化多姿，回答双簧管和大管轻若羽毛的跳宕乐句的，是弦乐器上庄严的音阶进行(来自引子)：

例326



主部的旋转舞律动，也参加到副部中来了，回答它的是众赞歌式的祝福，先由全部乐器强有力地奏出：

例327



接着又由单簧管和大管吹出了典型的众赞歌式的四部和声：

例328



这段音乐在音调上也是和引子(例 324)一脉相承的,两者保持着同样的节奏。

在展开部中,轻歌曼舞的形象销声匿迹,众赞歌(来自结束部)和庄严的音阶进行(来自引子)获得了充分发展,从而加强了惜春的情绪。最后速度转慢,独奏双簧管吹出一个凄切的曲调,表现出一种依恋不舍的心情。圆号吹出了猎人的号角声,回忆了春天的森林情景,然后长笛独奏了一个短短的华彩段,好像说:“春天就要归去,不要辜负了剩余的春光,让我们尽情欢乐吧!”

例329

于是音乐进入再现部,轻歌曼舞周而复始,渐渐达到高潮,像一首壮丽辉煌的进行曲那样结束。送春,也像迎春一样用了热烈的歌舞。其实这不是春的告别,而是“把酒留春住,不放春归去!”

李斯特的交响诗《前奏曲》解析

《前奏曲》(《Les Préludes》)是李斯特(Franz Liszt,1811－1886)所作13部交响诗中的第3部。《交响诗》的名称是李斯特所创用的,指一种个性化的单乐章标题交响作品,常与文学的内容相结合。交响诗《前奏曲》是根据法国浪漫派诗人拉马丁(Alphonse Marie Louis de Lamartine,1790－1869)的《诗的冥想》(《Méditations poétiques》,1820年作)而写的,1845年李斯特在马赛时开始这部作品的构思,1850年成于淮马。总谱前面有一篇作曲者根据《诗的冥想》改写成的散文诗,作为标题:[①]

> 我们的生命除了是用“死”唱出第一个庄严音符的无名歌曲的一组前奏曲外,还有什么呢?爱情是每一颗心中的朝阳,但谁的最初的欢乐和幸福,能不为用冷酷的气息惊破好梦、摧毁神龛的暴风雨所侵入呢?谁的受创伤的灵魂,能不时时企图投入乡村生活的幽僻中,借以忘却暴风雨的回忆呢?但人总是人,他是不能久安于大自然怀抱中的退隐生活的,当小号吹出告警的信号时,他就匆忙地赶上他的同伴,不问号召他武装起来的原因何在。他突入战阵,在战斗的骚动中恢复他的自信和力量。

李斯特在这部交响诗中一方面表现出青春的蓬勃的朝气和对生活的向往,一方面又把生命看成是“用‘死’唱出第一个庄严

音符的无名歌曲的一组前奏曲";认为听任着命运摆布的人的一生,不论恋爱也好,隐居也好,战斗也好,都是自发性的,没有目的的。拉马丁受柏拉图和宗教思想的影响而形成的玄妙的生活哲学,正符合于李斯特的充满矛盾的人生观和世界观——肯定生活,又否定生活;同情革命,又怀疑革命,最后的出路是以宗教信仰来自我陶醉。可是,这部作品具有丰富的标题性和鲜明的音乐形象,生动地描绘出一幅幅富于诗意的生活图景,真实地刻画了青年人的性格和心理状态,因此音乐本身要比标题内容动人得多。

这首交响诗正像李斯特的两部钢琴协奏曲、《b 小调钢琴奏鸣曲》和其他许多交响诗一样,一方面把几种曲式上的原则结合在一起,写成形式非常自由灵活的单乐章交响乐曲;一方面运用主题变形的手法,在整个作品中贯穿着一个或几个基本主题。在交响诗《前奏曲》中,李斯特把奏鸣曲式的原则、变奏的原则、回旋曲式的原则和套曲的因素结合在一起,形成一种自由的混合曲式。奏鸣曲式的原则表现在两个对比主题的呈示、展开、再现,音乐形象的矛盾、冲突和奏鸣曲式的调性布局上;变奏的原则表现在主导动机的蜕化(例 330 蜕化为例 333 - 341)和主题的变形(例 334 变为例 341,例 335 变为例 339 和例 340)上;回旋曲式的原则表现在副部主题在呈示部(例 335)、插部(例 339)和再现部(例 340)中的屡次出现[②]上;套曲因素表现在一幅幅生活图景的展开上——壮丽的青春和爱情的颂歌,紧张的暴风雨插曲,幽静的牧歌,英雄气概的进行曲,最后又是壮丽的青春之歌,也就是说,把奏鸣曲—交响曲套曲形式中的几个乐章压缩并连贯成一个乐章。

在开头的引子(第 1 - 34 小节)中,弦乐器的两声拨弦(第 1 - 2 小节)开始了象征生命的"前奏曲"。接着弦乐器用弓奏出

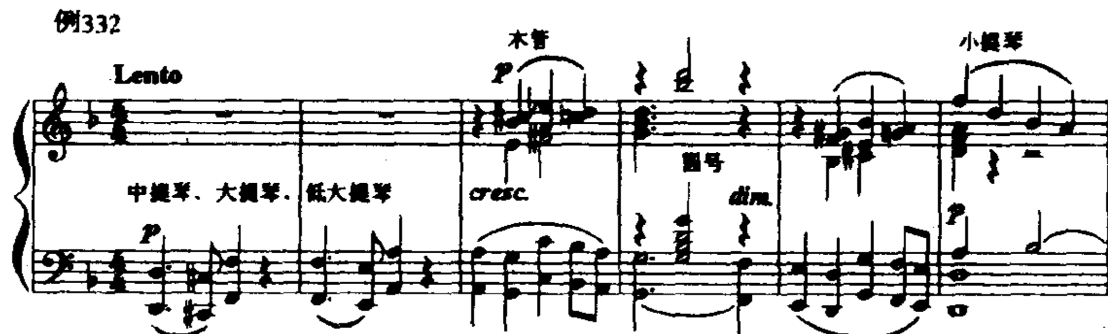
了交响诗的主导动机：



这是典型的疑问音调，实质上就是贝多芬的《F 大调弦乐四重奏》[3]第四乐章中的询问动机：



这种表现怀疑和思索的疑问音调是浪漫派作品中富于特征的音调，后来弗朗克（César Franck，1822－1890）曾把它作为《d 小调交响曲》的主导动机：



以疑问音调为基础的引子好像在探索着生命之谜："我们的生命除了是用'死'唱出第一个庄严音符的无名歌曲的一组前奏曲外，还有什么呢？"

紧接着引子出现的主部（第 35－46 小节）是从主导动机（疑问音调）蜕化出来的（下例中的⌐号表示主导动机）：



这是青春的活力，生命的火焰，它刻画出朝气蓬勃的、充满信心

和力量的青年人的性格。

连接部(第 47 - 69 小节)仍然脱胎于主导动机:



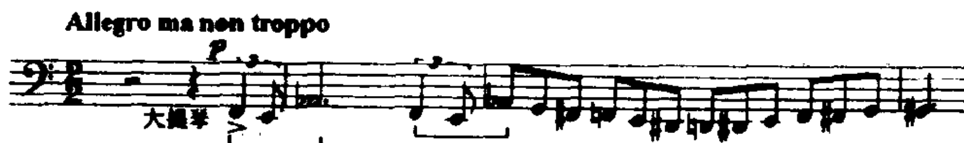
歌唱性的曲调好像在讴歌着青春的幸福,色彩性的调性跳进(从主部所属的 C 大调跳进到副部所属的 E 大调,接着是不稳定的调性展开,最后在副部出现时又进入 E 大调)好像是生命的光辉的闪耀和变幻。

副部(第 70 - 108 小节)和主导动机没有直接的联系,但仍隐藏着主导动机的音调要素:



这是一个明朗、安静而温柔的抒情主题,描写"爱情是每一颗心中的朝阳"。

幸福的爱情生活突然为暴风雨所惊破,交响诗进入了展开部(第 109 - 199 小节)。描写暴风雨的展开部以主导动机的展开为基础:



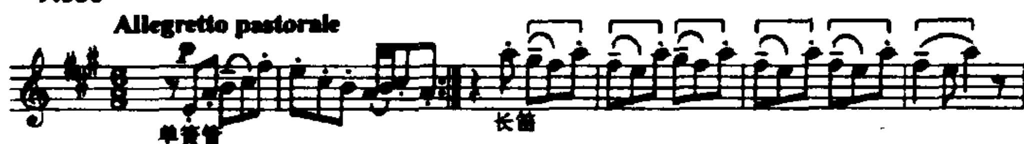
这里出现了狂暴、骚动的气氛和暗淡、恐怖的色彩。当展开部进入高潮时,主导动机变成了铜管乐的呼啸和怒吼:

例337



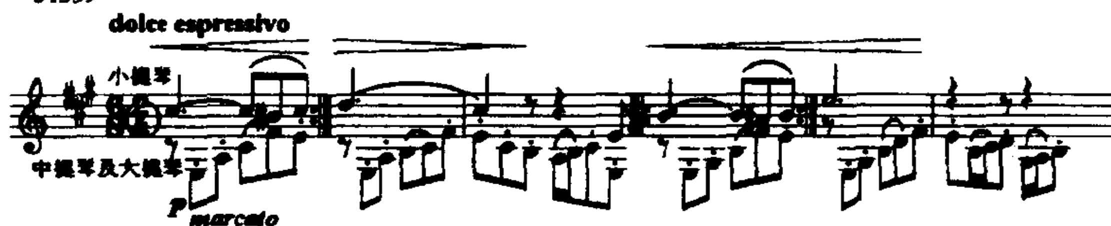
暴风雨平息了，交响诗进入了牧歌风格的插部(第 200－343 小节)，主导动机清楚地出现在木管乐器的牧歌主题中：

例338



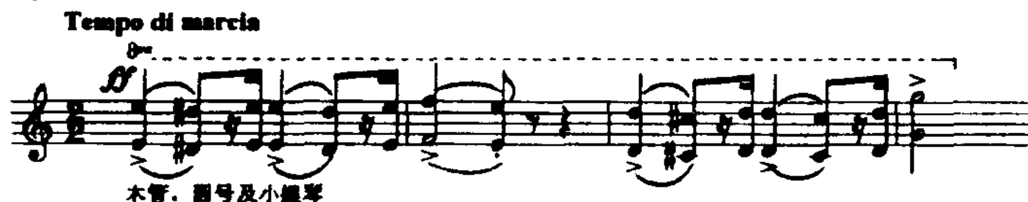
接着，副部主题和牧歌主题结合在一起，描写在幽静的乡村生活中对幸福的爱情生活的回忆：

例339



插部中的副部主题用交响性的手法逐渐转变为雄伟的进行曲，连接部的歌唱性的抒情曲调现在变成了号召性的号角之音，用小提琴上紧张的奔驰般的音阶进行作为背景：

例340



在再现部(第 370－469 小节)中，主部和副部是倒置的。原来描写爱情的副部，现在变成了威武的军队进行曲：

例341



最后又出现了宏伟的主部，它像先前一样充满着自信和力量，描写因为遭受生命中暴风雨的打击而过着隐居的乡村生活、借以逃避现实的青年主人公，在战斗的考验中重新恢复了青春的活力。

---

① “标题”并不是指作品的题目，而是指说明作品主题思想的一段文字，用李斯特的话来说，是“作曲者用使人易于理解的文字写成的序言，放在一首乐曲的前面，用以防止欣赏者错误的解说，而使他注意到全曲或曲中某一部分的诗的境界”。

② 副部主题三次出现的调性是不同的：第一次 E 大调，第二次 A 大调，第三次 C 大调。

③ 作品 135。

从练习曲到交响诗

——李斯特的交响诗《马捷帕》解析

交响诗的创始人李斯特写了13首交响诗，其中第2首《塔索》、第4首《奥菲欧》、第5首《普罗米修斯》、第6首《马捷帕》和第10首《哈姆雷特》的标题内容都有一个英雄人物，但音乐所要刻画的是英雄人物的性格，音乐所要表现的是诗的意境，不是图画式的故事情节；只有《马捷帕》是一首富于描绘性的交响诗。

《马捷帕》作于1854年，是由一首钢琴练习曲发展而成的。早在1851年，李斯特就写了12首《超级练习曲》，钢琴技巧的难度很高，但每一曲都有鲜明的音乐形象，因此李斯特就一一给它们按上了标题。其中第4首是练习快速的三度进行的，最初并不是标题音乐，后来在修改时受雨果的诗的启发，加进了马捷帕的主题，才按上了《马捷帕》的标题。4年后，这首超级练习曲作了很大的扩充，并在他的知己朋友瑞士作曲家拉夫的帮助下完成了配器，就此发展成为一首交响诗。

《马捷帕》取材于雨果的诗集《东方吟》(1829)中的一首同名诗，诗的主人公(也就是交响诗的主人公)马捷帕是17世纪乌克兰哥萨克的首领。他年轻时在波兰卡西米尔王宫中当侍从时，和一位老臣的妻子私通。老臣逮住了马捷帕，把他赤身裸体倒缚在一匹野马的背上，任其在旷野里狂奔。这样的惩罚明明是要把他折磨死，但结果却是“置诸死地而后生”。野马在旷野里狂奔了3天3夜，终于倒地而死。马背上已经奄奄一息的马捷

帕被哥萨克农民救起后，和他们一起生活。他勇武好斗，1687年当上了哥萨克大将，并由俄国的彼得大帝封为乌克兰亲王。后来他和瑞典国王查理十二世并肩作战，图谋乌克兰脱离俄国独立，终因战败而服毒自尽。柴可夫斯基的歌剧《马捷帕》(取材于普希金的叙事诗《波尔塔瓦》)也以马捷帕的故事为题材，但歌剧演的是他的后半生，而交响诗则抒写他年轻时的遭遇——被缚在马背上受尽折磨和在乌克兰的成功，也就是雨果诗尾所概括的："他奔驰，他飞跃，他跌倒，他起而为王！"

交响诗的前半部分描写马捷帕受苦受难。木管和铜管乐器首先发出一声尖叫。弦乐器奏出快速的三连音，描写野马开始奔驰。音乐包含两个不同性格的主题，都用变奏手法来发展。一个是狂暴粗野的主题：



另一个凄婉悲戚的主题是第一个主题的变形：



在第一个主题的变奏发展中，我们可以听到怒风哀号、野鸟飞鸣之声。在第二个主题的变奏发展中，可以听到马捷帕在马背上痛苦呻吟的声音。当第一个主题再现时，音乐达到灾难性的高潮，野马已经精疲力竭，濒于虚脱；马捷帕也已精神衰竭，濒于死亡。

弦乐器突然奏出激动人心的震音，远处传来了号声，暗示哥萨克农民的临近。后半部分用进行曲和舞曲音乐，表现马捷帕的得救和他在乌克兰的成功：

例344



进行曲主题借用李斯特在 1848 年革命时期创作的《工人合唱》:

例345

Allegro deciso

[男低音独唱]来吧，来吧，来吧！为工作劳心劳力的人，

[男声合唱]为工作劳心劳力的人，用光

来吧，你的

劳动发出光辉的人，和我们一道来吧！

荣的人，来吧，来吧！和我们一道来吧！

舞曲主题轻松活泼，出现在小调上:

例346



两个主题也都用变奏的手法来发展。最后在尾声中，前半

部分凄婉悲戚的主题由木管和铜管乐器庄严地吹出,变成了一首颂歌,表现"他起而为王",正是从"他奔驰,他飞跃,他跌倒"中磨练出来的。

从《打倒列强》说到马勒的《第一交响曲》

例347



这是国共第一次合作的“大革命”时期广泛传唱的一首战歌。随着1926－1927年北伐战争的节节胜利和革命势力的迅速发展,这首歌曲传遍了大半个中国,对中国人民反帝反封建的革命斗争起着巨大的鼓舞作用。

大家知道,《打倒列强》是一首填词歌曲,唱的是法国民间轮唱歌曲《雅克兄弟》的曲调。这首轮唱歌曲从法国传到德国,变成《马丁兄弟》,又传到英国和美国,变成《约翰兄弟》。如果把雅克、马丁或约翰的名字撇开不管,这首民歌的歌词可以译作:

你还睡吗,你还睡吗? 好弟兄,好弟兄,

晨钟已经敲响,晨钟已经敲响,叮叮当,叮叮当。

奥地利作曲家马勒(1860－1911)对这首民歌很感兴趣,并独出心裁地把它处理成小调式,用作《第一交响曲》第三乐章丧葬进行曲的主题。

《第一交响曲》是1888年马勒创作的一部交响音乐处女作,可以说是他的青年生活的回忆录。最初他把这部作品称为“交响诗”,分两部分,包含5个乐章。后来把第二乐章“行板”取消

了，成为四乐章的交响曲，根据德国浪漫派作家让·保尔(1763－1825)的小说《提坦》(巨人)，取名为“巨人交响曲”。在这以前，马勒因有感于1883－1884年间与一位女歌手的不幸的恋爱而自作歌词，写了声乐套曲《旅伴之歌》，其中第2曲《今天早晨经过田野》和第4曲《爱人的一双蓝眼睛》分别用进了《第一交响曲》的第一乐章和第三乐章；所以《第一交响曲》的构思是和《旅伴之歌》有密切关系的。

第一乐章是一幅春天早晨大地觉醒的图画。木管乐器吹出庄严沉静的“自然之声”：

例348

小号传来了远处的号角之音，单簧管吹出了一声声杜鹃的啼鸣，然后大提琴奏出《今天早晨经过田野》的曲调，作为奏鸣曲式的基本主题：

例349

在《旅伴之歌》中，这段旋律的唱词是："今天早晨经过田野，草上的喜鹊对我说：唉，早安！你说美丽的世界是不是将要消失？……"这个开始非常从容柔和的主题，在发展中逐渐变得欢快活泼，刚健有力。接着，第二乐章按照三段式的结构，把朝气蓬勃的青春活力和在大自然中怡然自得的心情作了鲜明的对照。

第三乐章是一首想入非非的丧葬进行曲。马勒在1896年3月20日写给音乐批评家马尔沙尔克(1863－1940)的信中写道："引起我写作第三乐章(丧葬进行曲)的外部刺激，是一幅著名的儿童画《猎人的葬礼》。但在这里，问题不在于描绘什么，而在于它所表现的心情，后来第四乐章就是像乌云中的闪电那样，从其中突发出来的。这是受伤的心灵深处的叫喊，由此产生了神秘地积聚起来的丧葬进行曲的一股闷气。"马勒所说的《猎人的葬礼》，是奥地利画家施文德(舒柏特的朋友)的一幅画，画的是森林里的动物送死去的猎人进入坟墓的送葬行列。

马勒独具匠心，把《雅克兄弟》的曲调，也就是我们所熟悉的《打倒列强》的曲调改成阴暗的小调主题，但仍按这首法国民歌

原来的轮唱形式，用卡农的手法加以处理，在定音鼓持续不断地轻轻打着主、属两音的背景上，加弱音器的低音提琴、大管、加弱音器的大提琴、大号、单簧管、中提琴、圆号、长笛、英国管……依次进入，描写这个童话世界里的送葬行列：

例350

庄严如仪，不要太拖　*p* 低音提琴独奏（加弱音器）

pp 定音鼓（加弱音器）

pp 大管

pp 大提琴（加弱音器）

丧葬进行曲的中间部分出现了一个幽默风味的主题，在弦乐器的拨弦和弓背音伴奏下，各种木管乐器一唱一和，仿佛是在描绘喜剧里几个丑角的形象。然后弦乐器"唱"出了《爱人的一双蓝眼睛》的最后一段旋律：

例351

第一小提琴分三部加弱音器

pp 大提琴拨弦　*pp*

大管



在《旅伴之歌》中，这段旋律的唱词是："路上站着一棵菩提树，我第一次安静地睡在这里！"第三乐章的再现部又回到了童话世界里的丧葬进行曲。这个乐章在西方人士听来都常有怪诞之感，我们听惯了《打倒列强》的坚定有力的节奏，再听源出于这首法国民歌，而已变得面目全非的丧葬进行曲，更会哑然失笑的。但马勒的本意是用 Parody(谐体诗文)笔法，把我们引进"猎人的葬礼"的童话世界里，并不是一本正经地写贝多芬《英雄交响曲》第二乐章那样的丧葬进行曲，听众当然也不可能从中体会到真正悲壮肃穆的感情。

《第一交响曲》的第四乐章是暴风雨气息的音乐，描写人和自然的斗争，但自然取得了胜利。最后，第一乐章引子里的"自然之声"高唱入云，全曲在壮丽辉煌的高潮中结束。

德彪西的钢琴作品

一、德彪西的钢琴作品

德彪西的钢琴作品是世界钢琴音乐文库中的重要遗产的一部分,包括:

《波希米亚舞曲》(约 1880)

《两首阿拉伯风格曲》(1888)

《幻想》(约 1890)

《叙事曲》(又称《斯拉夫叙事曲》,早期作品)

《舞曲》(原名《斯的里亚的塔兰泰拉舞曲》[①],早期作品)

《浪漫圆舞曲》(早期作品)

《夜曲》(又名《间奏曲》)

《贝加摩组曲》(1890 - 1905):《前奏曲》、《小步舞曲》、《月光》、《帕斯比叶舞曲》

《马祖卡舞曲》(约 1891)

《钢琴曲集》(1896 - 1901):《前奏曲》、《萨拉班德舞曲》、《托卡塔》

《版画》(1903):《塔》、《格拉那达之夜》、《雨中花园》

《一个稿本》(1903)

《假面具》(1904)

《欢乐岛》(1904)

《形象》第 1 集(1905):《水中倒影》、《拉莫礼赞》、《运动》

《形象》第 2 集(1907):《叶丛中传来的钟声》、《落在寺院上的月亮》、《金鱼》

《儿童园地》(1906 - 8):《练习曲博士》、《象的摇篮曲》、《洋囡囡的小夜曲》、《雪花在跳舞》、《牧童》、《木偶的步态舞》

《海顿礼赞》(1909)

《更慢》(圆舞曲)(1910)

《十二首前奏曲》第 1 集(1910):《德尔菲舞女》、《帆》、《原野上的风》、《飘荡在晚风中的声音和香味》、《阿那卡普里山》、《雪上的足印》、《西风所见》、《麻黄色头发的女郎》、《中断的小夜曲》、《沉没的教堂》、《帕克之舞》、《行吟诗人》

《十二首前奏曲》第 2 集(1910 - 13):《雾》、《枯叶》、《葡萄酒之门》、《善舞的女郎》、《灌木林》、《拉维内将军——古怪的人》、《月光照临的阳台》、《水仙女》、《S.匹克威克 P·P·M·P·C 先生礼赞》、《骨灰匣》、《交替三度》、《烟火》

《玩具箱》(儿童舞剧)(1910)

《向比利时王 S·M·阿尔贝一世及其士兵致敬的英雄摇篮曲》(1914)

《十二首练习曲》(纪念肖邦)(1915):第 1 集——《五指练习》、《三度练习》、《四度练习》、《六度练习》、《八度练习》、《八指练习》。第 2 集——《半音音阶练习》、《装饰音练习》、《反复音练习》、《响亮的反行练习》、《琶音练习》、《和弦练习》

德彪西的钢琴曲大都属于标题音乐的范畴,但标题性不是很强的,它们的题目不过用来暗示某种画面或风景,有些是先作了曲才加标题的。在两集《前奏曲》中,德彪西为了怕演奏者或欣赏者过分依赖文字的解释,故意把题目放在每一首前奏曲的末尾,并加上了括号。

从这些作品的富于诗意的题目来看,德彪西的钢琴曲大多是和某种画面或风景相联系的,这正是印象派音乐的特征。这些作品中也有人的形象,但是找不到肖邦作品中的热烈的、集中的感情——宽广的抒情气息、悲剧性的热潮和强大的生命力,因为在德彪西看来,人不过是自然界中的一员,他所要表现的是一瞬间的感觉印象,而不是人的生活和斗争,人的精神面貌、心理感情状态及其发展过程。在德彪西的早期作品中,还看不出印象主义的明显的倾向;但他一方面继承并发展了以优美纤巧为特色的拉莫的传统,一方面不断地探索着和声色彩的创造(和声是音乐中最富于色彩性的表现因素),在两集《前奏曲》中总结了钢琴创作方面的经验。《版画》,两集《形象》、《儿童园地》和两集《前奏曲》都包含一幅幅精致的音画,记录了作曲者从自然界所得的各种感觉印象。

德彪西的《前奏曲》也像巴赫和肖邦的一样,以 24 首为一套。第 1 集的 12 首是以十二个不同的调写成的,但第 2 集的 12 首却并不是以其余十二个不同的调写成的,其中有些调是重复的,有些调是没有的。第 2 集的质量也不如第 1 集平衡,因此,有些前奏曲可能是用来凑满 12 首的;德彪西自己也承认:"它们不是完全好的,"而且他还反对把它们作为完整的一套来演奏。

二、作品选释

《阿拉伯风格曲》　两首《阿拉伯风格曲》是德彪西最早的钢琴作品之一,作于 1888 年。"阿拉伯风格"指古代西班牙摩尔人宫堡、寺院和意大利城市建筑中饰带和墙边上阿拉伯式装饰的花巧的风格,这种装饰包含花、叶、卷须等植物的图形,五光十色地交织在一起。第一首 E 大调《阿拉伯风格曲》简洁精巧,优

雅可爱，只有轻描淡写的笔触，而没有浓厚的气氛，还没有显示出德彪西后来作品中的风格特点。和声的功能性很强，有明确的终止式。结构是三段式，段落的划分也很清楚(第 1－38 小节是第 1 段，第 39－70 小节是第 2 段，第 71－99 小节是第 3 段，第 99－107 小节是尾声)。

《月光》　《贝加摩组曲》中的第 3 曲。这部组曲包含《前奏曲》、《小步舞曲》、《月光》、《帕斯比叶舞曲》等 4 曲，作于 1890－1905 年。最后两曲原来是《伤感的散步》和《帕凡舞曲》，有一次德彪西还想把《假面具》和《欢乐岛》也放在这部组曲中(后来分别单独出版)。法国诗人瑞罗(Albert Giraud)写过一组叙事诗《月下的皮叶罗》，叙述意大利贝加摩的纨袴子弟皮叶罗陶醉在象征理想的月光下，他因沉湎于物质生活而为月光所杀，最后痛悔前非，得到了月光的宽恕，又回到人间。这部组曲大概和这个故事有关。德彪西在这部作品中第一次试图体现拉莫时代钢琴作品的优雅的风格，他不仅采用了小步舞、帕斯比叶等古老的舞曲体裁，还采用了古老的多里亚调式(商调)。《月光》是一首优美而明朗的乐曲。在德彪西的声乐作品中有两首与此同一名称的歌曲，是用魏伦(Paul Verlaine)的诗写的。意大利音乐批评家加蒂(Guido Gatti)评论这首钢琴曲说："上行的琶音多么轻盈，像向空中喷水的喷泉一般涌起，然后在主音和属音的交替中恢复平静，主题在这背景上伸展开来，宽广、嘹亮而富于表情。"演奏时须弹得很甘美，声音须保持浮动，并须运用重叠的踏板(即放掉后立即踏下)。

《塔》　1903 年所作《版画》中的第 1 曲。这首钢琴曲所描绘的，似乎是一幅中国古塔的版画。这里有系统地运用着的五声音阶，据说是德彪西从 1889 年巴黎博览会上爪哇和柬埔寨的音乐中得到启发的。一开始就出现了持续音和色彩性的二度

音程,好像钟声一样。当五声音阶的曲调出现时(第3小节),作曲家在谱上写着:“优美而几乎没有强弱变化。”这就鲜明地表现出一种古朴的东方风味。这个曲调的开头的音型在不同音区中的反复(第4小节)有如回声。曲调和它的回声反复了三次(和声有变化)后,开始以不同的节奏在不同的音区中反复(第11小节起),这时内声部加上了新的五声音阶曲调。第23小节以后,又用复对位的手法来发展第一个曲调,第23和25小节的高音部和内声部形成了上下对称的关系:

高音部:甲乙

内声部:乙甲

两个曲调就这样在不同的音区中,不同的背景上,以不同的节奏和织体反复着。后来又出现了其他的曲调,经过了两次力度上的起伏,最后以余音袅袅的色彩性和弦结束。

《格拉那达之夜》　《版画》中的第2曲。[2]这首钢琴曲像《前奏曲》第2集中的《葡萄酒之门》一样,贯穿着西班牙哈巴涅拉舞曲的节奏。听者好像站在西班牙南方格拉那达省首府格拉那达城外的松岭上,隐约听见哈巴涅拉的音乐。晚风在树顶上瑟瑟地响(第17小节起)。酒店的门转开时听见舞蹈正在热烈地进行(第38小节起);当门闭上时,音乐声就渐渐消逝。接着,在舞曲的节奏基础上,听者似乎在思索他所听到的印象(第67小节起)。晚风掠过树林(第92小节起),又传来了舞曲的回声(第97小节起)。有人在弹曼陀铃(第109小节起),琴声为舞曲的回忆所阻(第112－114小节)。哈巴涅拉的节奏微弱地继续着(第119小节起);风声又瑟瑟地响着(第128小节起)。听者茫然若失,只留下夜色和星星。作曲家在这首乐曲中通过调性和节奏的突然转换,表现气氛色彩的变化。西班牙作曲家德·法雅称这首乐曲“彻头彻尾是西班牙风味”的作品,他说:“音乐

……使人想起毗连阿尔汉布拉[3]的大池的水面上反射出来的月光。”

《雨中花园》　《版画》中的第3曲。音乐所描绘的境界似乎是在巴黎某一花园中整齐的草地上，十六分音符的琶音音型描写淅淅沥沥的雨滴，次中音部出现暗淡的古老调式的主题，暗示浮过天空的乌云。第4小节起，低音部的持续音助长了阴郁之感。第16小节起，音域逐渐伸展，并出现了整音音阶的和声，到第24小节音域达到了四个八度以上。第27小节进入大调并用较高的音区，似乎暗示着阳光，但从第31小节起又归消失。调性的转移时时刻刻显示出天空明暗的变化。从第37小节起，草地似乎已经湿透了。第43小节起转入C小调，这时调性更暗淡，但并不持久。第54小节起力度逐渐增加，音区逐渐移高。第64小节起，动人的整音音阶和声在7小节的三连音后达到高峰，其中低音部伸展到高音谱表上面的$^{\#}$g(第71小节)，高音部掉下来和它相遇。风雨交加，达到极点。当高潮过去后，断奏的音符和乐句在三连音的伴奏下似乎在描写雨渐渐停止(第75小节起)。“云”的主题在原有的音高上出现，但改为大调(第83小节起)。风又在吹(第100小节起)。太阳拨开云雾大放光明(第133小节起)。“云”的主题和十六分音符的音型进入高潮，但现在它们已变了形。青草似乎在阳光中闪闪发光。“云”的主题又出现，先比原来高三度(第143小节起)，后来高五度(第147小节起)，第2小节反复了4次(第151小节起)，最后又加以扩充，全曲在明朗欢畅的气氛中结束。这首乐曲以两首法国古老的民歌为基础：一首是轮唱歌曲《我们不再到树林中去》[4]，另一首是摇篮曲《乖，乖，孩子乖》。全曲从雨和云转变为阳光和晴天，带有动人的戏剧性因素。演奏时须用爽利的指触，演奏印象派作品常用的“半踏板”要比《格拉那达之夜》用得少些。

《水中倒影》　1905年所作《形象》第1集中的第1曲。《形象》第1集包含3首乐曲，德彪西很喜欢它们，他对出版商说："我想，我可以不带不应有的骄傲说，我相信这3首曲子会活下去，会在钢琴文库中取得它们的地位，……也许在舒曼的左边，……也许在肖邦的右边……"《水中倒影》是用色彩性的和声来描写水上回光的成功的例子。德彪西说这个曲子体现了"和声化学[⑤]的最新发现"，不是没有理由的。开始时，出现在持续音上的浮动的和弦暗示静静的流水，中间的旋律暗示水中的倒影。忽然飘下一片树叶，水面起了小小的涟漪(第16小节起)。一系列的滑走和弦[⑥](第20-21小节)好像是一阵微风，波动着的水面发出闪烁不定的回光来。当开头的主题再现时(第36小节起)，浮动的和弦分散为一系列的三连音，流水已不像以前那么平静。第44小节起的和声是很有趣的：左手是整音音阶的上行，右手是小三和弦与增三和弦的交替。水波在有规律地起伏着，波澜渐渐扩大；但最后又归于平静，水中倒影的轮廓又明晰起来。

《拉莫礼赞》　德彪西是法国古典作曲家拉莫的崇拜者，他在《鉴赏家反对者克罗士先生》中愤愤不平于"格鲁克在法国舞台上占据拉莫的地位，只是由于他学习和掌握了拉莫的优秀创作"。他要人们不要忘了以拉莫为代表的法国音乐传统，要人们学习拉莫的优雅精致的创作。"拉莫是抒情音乐作者……我们也应该是抒情音乐作者，而不要等一百年以后再是抒情音乐作者。"《拉莫礼赞》是德彪西比较严肃的作品之一。这首乐曲是按照古老的三拍子慢板舞曲"萨拉班德"的风格写成的(但作曲家在谱上说明"并不是严格地"按照这样的风格)，调式也是古老的"下伊奥里亚"，[⑦]有管风琴音乐的效果，但并没有模仿拉莫的创作风格。

《运动》　这是一种幻想性的“常动曲”(Perpetuum mobile),除了中间部分(第89－114小节)有时出现比较慢的节奏(第91,93,94,97,99,101,102,104,106,107,108各小节)外,从头到尾是轻快的三连音的连续进行,洋溢着生命的欢乐和青春的活力。在两端部分中,连续五度从一手转移到另一手,表现出幽默、诙谑的情趣。中间部分出现了$f^{\#}$的固执的三连音,和七和弦(第89小节起)、六和弦(第96小节起)、增三和弦(第102小节起)的平行结合在一起。逐渐增强的力度,引向全曲的高潮(第109小节)。末段结束时(第156小节起)用整音音阶的逐步上行表现飞翔般的运动,最后渐飞渐远,归于消失。

《金鱼》　《形象》第2集中的3首乐曲都是写在三个谱表上的,它们比第1集中的各曲更为精练而淳朴。《金鱼》是其中的第3首。据伐雅斯[8]说,德彪西不是从池中的金鱼,而是从他所收藏的一件东方漆器[9]上所画的金鱼得到灵感的。但乐曲中所表现的,并不是线条和色彩的静止的默想,而是鱼鳍的游动和水面的闪光。金鱼在池中绕着圈儿来回游,有时慢,有时快。鱼儿时时在我们目中闪过,像一道金光;但最后它们歇息在石影下,因此我们就什么也看不见,只有阳光照耀着的水面在微风吹过时起着皱纹。开始时是流水的声音,在这背景上出现了平行三度的主题,第3小节高音部的抑扬格[10]动机像鱼鳍的闪动。上行和下行的琶音导向第二个主题(第10小节起),描写游鱼和水上的闪光。4小节的抑扬格动机(第18－21小节)导向第一个主题的再现(第22小节起):鱼鳍闪动了几下,又泼剌而去。第30小节起描写金鱼的轻捷而自由自在的游姿。Ⅰ—Ⅳ—Ⅴ—Ⅰ的功能性和声(第30－31小节:$^{\flat}$E大调;第34－35小节:$^{\flat}$A大调;第41－42小节:$^{\flat}$D大调)加上了复杂的附加邻音,并点缀着下行的琶音音型,造成了奇丽的色彩。第55小节起,音乐

的运动变得更加活泼，向上突进的音阶和下行的琶音导向独特的二度交替，有时和三度相间。第 64 小节起，低音出现了八度的动机，作模进的展开。金鱼的游戏在第 80 小节达到高潮，这时低音部出现了固定音型。金鱼在小小的池中竞游时，水上卷起了漩涡。但漩涡迅即消失，第 86 小节起第一个主题又回来，池水归于平静。最后，具有谐趣的华彩结尾(cadenza)结束了全曲。

《德尔菲舞女》　《前奏曲》第 1 集中的第 1 曲。1910 年写成的《前奏曲》第 1 集包含 12 首精致的钢琴小品。德彪西在其中微妙地表达了对于自然界的感觉印象，但音乐并不是直率的描写，而是某种气氛和情调的暗示，因此，作曲家不把每一曲的题目放在前面，而加上了括号，放在后面。《德尔菲舞女》的写作，据说是从巴黎卢浮博物馆柱顶上雕刻着的希腊神话中酒神巴卡斯的三个女祭司得到灵感的。庄严的节奏和徐缓的速度表现出一种温和、崇高而清静的境界，使人想起古代寺庙中的神秘气氛和管弦之声。调性布局接近于巴赫的前奏曲：

第 1 段(第 1 - 10 小节)——主调→属调；

第 2 段(第 11 - 20 小节)——以属调为中心；

第 3 段(第 21 - 31 小节)——主调；

但鲜明的和声色彩富于神秘的魅力，充分显示出德彪西的风格。

《帆》　《前奏曲》第 1 集中的第 2 曲。作曲家用非常经济的手法，表达出停泊在海港中的帆船的印象。无拘无束的舞蹈性节奏和妩媚的抒情性音调给人的感觉是帆在柔和的空气和夕阳的光辉中飘动。大三度的平行造成飘浮的效果，始终不变的持续音(♭B)暗示帆船停泊在固定的位置。这是有系统地运用整音音阶的典型的一例。除了第 42 - 47 小节外，全曲建筑在一个整音音阶上(第 31 小节中的♭D 是经过音)，持续低音♭B 在这音

阶中具有主音的功能，但在第 42－47 小节的五声音阶段落中，♭B变成了属音，这时调式的中心音移到♭E。这一段比较活泼，好像一阵晚风吹得帆船摇晃起来。最后（第 58 小节起）以非常柔和的音响结束，一切显得十分平静。

《原野上的风》　《前奏曲》第 1 集中的第 3 曲。在轻快活泼的音型构成的背景上，出现了五声音阶的主题（第 3 小节起）。一阵阵料峭的风，不时在原野上掠过。第 22 小节起，平行五度的低音和整音音阶的音型相结合。第 28 小节起，仿佛听到了风的呼啸声和树叶的瑟瑟声。第 34 小节起是开头的主题的展开，第 44 小节是它的再现。最后，半音音阶上行的连续大三和弦和开头的轻快的音型相结合。在稀薄的空气中，神秘的风声余音袅袅地响着。

《飘荡在晚风中的声音和香味》　《前奏曲》第 1 集中的第 4 曲。题目“飘荡在晚风中的声音和香味”是法国诗人波特莱尔（Charles Baudelaire，1821－67）的诗句。德彪西在《鉴赏家反对者克罗士先生》中说，只有音乐能表现“树叶的瑟瑟声和花儿的芬芳的奥妙的结合”，能“从无中生有，创造出幻想的形象，创造出夜晚充满魔幻的诗意的真实和神话的境界，创造出这些在微风吹拂下人所不知的万籁”。作曲家在这首前奏曲中所要表现的，就是这种声音和香味的奥妙的结合。音乐是和谐而甘美的，同时又略带忧郁之感。在苍茫的暮色中，声音在振动，香味在散发，这就使空气有些沉重。开头出现在持续低音上的动机（第 1 小节），是全曲的基本动机，是声音和香味的结合。在一系列属七和弦的连续中（第 3－8 小节），声音和香味随着晚风在飘荡。第 9 小节出现了振动般的动机，后来它在第 16 小节中变形出现，并成为高音部的固定音型。这个音型实质上是《原野上的风》开头的音型的转位，两者都和风的飘动相联系。开头的主题

经过几次反复后，音乐变得非常飘浮（第 41 小节起）。最后，好像远方传来了圆号的声音（第 50 小节起），这声音在晚风中渐渐远去。这首乐曲给人的印象不仅是视觉上和听觉上的，也是触觉上和嗅觉上的（辽阔的空间、柔和的晚风、飘荡着的声音和香味），它使我们陶醉在一种诗意的氛围中。

《阿那卡普里山》　《前奏曲》第 1 集中的第 5 曲。意大利的阿那卡普里山上响起了母牛的颈铃声（第 1 小节），它的余音在振动着（第 2 小节）。远处传来那不勒斯民歌的片段（第 3 - 4 小节）。铃声又响了（第 5 - 9 小节），民歌片段现在响亮地应和着它（第 10 - 11 小节）。在两小节的塔兰泰拉式的伴奏之后，开始了轻松愉快的歌声（第 14 小节起），好像一个仆仆风尘地沿着山路前进的乡人在吹着口哨。几小节后，吹口哨者唱起歌来。在作曲家标着“带有一首民歌的自由”的地方（第 32 小节起），开始屡次反复的“副歌”。歌声最初在低音部，后来移到高音部（第 40 小节起），这时牛铃不止一次地响着（第 42，43 两小节）；接着歌声又移到内声部（第 44 小节起）。在紧接着的中间部分（第 49 小节起）中，旋律还是在内声部，由自然音阶的丰富的和声伴奏着。牛铃又响了（第 63 小节起），并加快节奏、移高八度反复地响着（第 66 小节起）。吹口哨的旋律（第 68 小节起）也比以前移高了八度，它为牛铃声所阻（第 73 小节起），但两者马上结合在一起（第 74 小节后半起），牛铃声变成了吹口哨的旋律的伴奏。副歌再度出现（第 81 小节起），它和牛铃声（第 84，86，88，90 等小节）以及这首乐曲开头的民歌片段（第 87，89 两小节）混杂在一起，但牛铃声占据了上风，并和另一铃声般的音型同时结合（第 92 - 93 小节）。最后 3 小节以附加六度的主和弦结束，作曲家在谱上标着“光辉地”，这显然暗示着山上的灿烂的阳光。

《麻黄色头发的女郎》　《前奏曲》第 1 集中的第 8 曲。德

彪西在青年时代(1880－1884)用勒孔特·德·利尔(Leconte de Lisle)的诗写过一首没有出版的歌曲《麻黄色头发的女郎》,描写"坐在开着花的越橘树丛中"的遥远的爱人的温雅和妩媚姿态。这首前奏曲也和勒孔特·德·利尔的这首苏格兰歌曲有所联系。音乐充满了优雅、淳朴、恬静、温和的抒情性。开头的主题使人想起穆索尔斯基的钢琴组曲《展览会中的图画》中的"漫步"主题:两者都以五声音阶为基础,表现悠游自在的神态,一开始都是单声部的旋律,第二次出现时加上了和声。在这里,开头的五声音阶旋律第二次出现时伴以来自整音音阶的二和弦(第8－9小节),这就使两种不同的调式色彩混合在一起。当它第三次出现时(第29小节起)在持续和弦的背景上旋律移高了八度,予人以非常柔美和甜蜜的感觉。在这首前奏曲中,功能性的和弦进行和终止式(如第5－6,9－10,18－19,22－24,27－28等小节)常和平行二和弦、九和弦等色彩性的和声(如第8－9,14－15,17－18,24－27,33－35等小节)相交替,好像时而看到了少女的清晰的轮廓,时而是一种不确定的感觉印象。

《中断的小夜曲》　《前奏曲》第1集中的第9曲。这是按照西班牙画家戈雅(Francisco Goya Y Lucientes)的风俗画的风格而写的一首讽刺性的乐曲,描写一个初出茅庐的羞怯的西班牙"情郎"("novio")在少女窗前乱弹小夜曲的情景。音乐模仿六弦琴的声音,开头好像是在试弹几声(第1－2小节),接着正式弹起小夜曲的引子来。弹奏者在六弦琴的伴奏下,唱出了求爱的歌声(第32小节起)。忽然听到远处有人走来(第80小节起),小夜曲演唱者因羞怯而懊恼起来,他使劲地弹奏第18至19小节的琶音音型,发泄心中的愤怒(第85－86小节)。又是远处的脚步声(第87－89小节),又是愤怒的琶音(第90小节起)。在调性(D大调和♭b小调)和节拍(2/4和3/8)上,两者都

形成鲜明的对比。最后，这个羞怯的青年离开了少女的窗前，弹着他的六弦琴，唱着没有唱完的小夜曲，歌声和琴声渐渐远去。德·法雅认为其中节奏的效果、六弦琴的音调和西班牙歌曲中特有的装饰音都很富于安达卢西亚[11]的温雅的风格。

《沉没的教堂》　《前奏曲》第1集中的第10曲。“沉没的教堂”是法国西北部布列塔尼半岛的古老传说：当早晨阳光照耀着海面时，海上升起了Y字形的教堂，教堂中的钟在响，祭司在唱着赞美诗，慢慢地它又沉没到海底里去。法国作曲家拉罗曾根据这一传说写成歌剧《Y字形的王》(1875－87)。德彪西的这首前奏曲包含两个基本乐思：第一个乐思一开头就出现(第1－6小节)，但到了第28－41小节才成为完整的主题。这个乐思代表魔鬼在沉没的教堂的管风琴上演奏的“素歌”。[12]它的骨干是在二度后跟随着五度的三个音符：D—E—B，但当这个乐思完整地出现时(第28小节起)，五度变成了四度。当乐曲的开头预示着这个主题时，一系列上行的空洞的和弦出现了3次，具有朦胧的效果。第三次最后的E音延长，作为第二个乐思的持续音。低音部和高音部也各自保持着空洞的和弦，低音部暗淡地顺着音阶下行。这种平行四、五、八度的和弦具有古代风格，很像中世纪的“奥加农”。[13]第二个乐思(第7－13小节)是一个由二分音符组成的庄严的旋律，起伏于持续音E的上下，暗示海浪的起伏。它和第一个乐思的关系很密切，包含二度后跟随着四度的三个音(第8，10，11－12小节)。两个乐思在调性上形成了大三度关系(C—E)的色彩性对照。第一个乐思以五度叠置的和弦形式再度出现，并扩充为两小节(第14－15小节)；它的开头三个音符在愈来愈活跃的低音上以更丰富的和声展开着(第16－23小节)。高音部出现了钟声般的音型(第23－25小节)，这个音型马上移到了低音部(第25－27小节)。在沉重的

低音上，第一个乐思变成了完整的主题，这个主题实际上和两个乐思都有联系。管风琴上的素歌现在响亮地演奏着，教堂已在海面上升起。在短短的过渡(第 42 – 46 小节)之后，第二个乐思又出现。这时速度较快，音区移低，旋律取消了重复的八度音，持续音也换成了音阶的第三音，而不再是主音，这就使得这个主题显得更加庄严，并带有暗淡的色彩，暗示教堂又向海底沉没。在一段卡农式的呼应(第 54 – 58 小节)以后，音乐又高涨起来，但又迅即消沉下去。最后在装饰的持续音上，第一个主题像回声一般再度出现(第 72 – 83 小节)。结尾(第 84 – 89 小节)是开头的回光返照，但因增加了二度音程(变成四度叠置的和弦)而减少了空洞的感觉。这首前奏曲是德彪西带有神秘色彩的作品中最典型的一例。法国作曲家彪塞(Henri Büsser)曾取得德彪西的同意，把它改编为管弦乐曲。

《帕克之舞》　《前奏曲》第 1 集中的第 11 曲。帕克是莎士比亚的喜剧《仲夏夜之梦》中喜欢恶作剧的妖精，又名“好汉罗宾”。只要读一读《仲夏夜之梦》第 2 幕第 1 场中他和神仙的对话，就可以明了这个“好汉罗宾”的性格：

神仙：要是我没有把你认错，你大概便是名叫罗宾好人儿的狡狯的淘气的精灵了。你就是惯爱吓怕乡村的女郎，在人家的牛奶上撇去了乳脂，使那气喘吁吁的主妇整天也搅不出奶油来；有时你暗中替人家磨谷，有时弄坏了酒，使它不能起酵；夜里走路的人，你把他们引入了迷路，自己却躲在一旁窃笑；谁叫你大仙或是好帕克的，你就给他幸运，帮他作工，那就是你吗？

帕克：仙人，你说得正是；我就是那个快活的夜游者。我在奥白朗[14]跟前想出种种笑话来逗他发笑，看见一头肥

> 胖精壮的马儿,我就学着雌马的嘶声把它迷昏了头;有时我化作一颗焙熟的野苹果,躲在老太婆的酒碗里,等她举起碗想喝的时候,我就拍的弹到她嘴唇上,把一碗麦酒都倒在她那皱瘪的喉皮上;有时我化作三脚的凳子,满肚皮人情世故的婶婶刚要坐下来讲她那感伤的故事,我便从她的屁股底下滑走,把她翻了一个大元宝,一头喊"好家伙!"一头咳呛过不住,于是周围的人大家笑得前仰后合,他们越想越好笑,鼻涕眼泪都笑了出来,发誓说从来不曾逢到过比这更有趣的事……[15]

门德尔松的配剧音乐《仲夏夜之梦》中的《谐谑曲》也是描写帕克的乐曲,但德彪西这首前奏曲中变化无常的即兴性和幻想性,不是门德尔松的音乐可以比拟的。一开始就在单声部的旋律中表现出轻松、俏皮、浮动不息的性格;节奏的转换和强弱位置的移动(第 3 小节的六十四分音符在第 5 小节中移到强拍上)助长了变化无常的谐谑气质。跳跃般的琶音大九和弦(第 8 小节起)、活泼的舞蹈性节奏(第 18 小节起)和以飞一般的轻飘的音型作为背景的柔和的主题(第 30 小节起),使人想起这个淘气的妖精的各种俏皮相。第 53 小节起出现了颤音和翻跟斗似的音型,似乎是描绘"满肚皮人情世故的婶婶"的故事。开头的主题再现时(第 63 小节起)是有和声伴随着的,旋律也移高了八度,显得更加轻快。最后,帕克像一阵风一样溜走(第 95 - 96 小节),上行的音阶看来很复杂,其实 E—♯F—♯G—A—B 应该写成♭F—♭G—♭A—♭♭B—♭C,最后两小节的和声是♭E 大调的:Ⅳ—N_6—Ⅳ—N_6—Ⅰ‖[16]法国作曲家格罗夫列兹(Gabriel Grovlez)曾把这首前奏曲改编为管弦乐曲,作为《地神的洞窟》中的一曲。

《行吟诗人》 《前奏曲》第 1 集中的第 12 曲。这里的"行

吟诗人"不是指在中世纪欧洲城堡中贵妇人的窗前唱小夜曲的"游唱骑士",而是指那些唱歌、弹琴、同时也翻跟斗、变戏法的走江湖者。德彪西本人很喜欢马戏,这个曲子生动地表现了杂技和歌舞场面中热闹和欢乐的气氛。开头的主题是矫健而带有幽默气质的。接着出现了更加活泼的舞曲性主题(第9小节起)。第三个主题(第35小节起)好像是一阵嘲笑,它打断了第二个主题,但不久第二个主题又继续下去(第49小节起)。忽然出现了鼓声般的节奏(第58小节起),行吟诗人唱起歌来(第63小节起)。最后是第一个主题的再现(第78小节起)。

《雾》　《前奏曲》第2集中的第1曲。这是一首有多调性倾向的作品,一开始就是两个调的结合:左手的和弦是C大调,右手的旋律线是低半音的♭C大调,这就使飘浮在上面的旋律线成为一种非现实的幻影,好像一片迷濛的烟雾。接着,钢琴最高音区和最低音区的八度齐奏把明朗和沉浊的音色结合在一起,暗示从雾中透出来的阳光(第18-24小节),但这仅似昙花一现,雾气还是弥漫在天空中,当阳光的主题再度出现时(第38-40小节),已局限于低音区,再也透不过浓密的雾气。最后,在沉浊的低音持续音上,只剩下一团模糊不清的、飘忽不定的氛围。

《灌木林》　《前奏曲》第2集中的第5曲。这是一首亲切的田园诗。开头的牧歌般的五声音阶旋律显示出森林中恬静的景色。阳光穿过叶丛,树叶上发出闪光。花的浓郁的香味散发在苍郁的密林中。中间部分(第23-37小节)和前后形成鲜明的调性对比。明朗而流畅的旋律线和清淡的和声,予人以鸟语花香的愉快印象。当开头的主题出现时(第44小节起),旋律移高了八度,节奏渐渐松弛,树林中的空气更显得静谧。

《月光照临的阳台》　《前奏曲》第2集中的第7曲。题目

采自列内·浦奥(René Puaux)发表在《时代》杂志上的一封信中的一句。在开头6小节中一系列柔和的七和弦的上方,倾泻下浮动的下行半音阶进行,暗示明月的光辉。开头几个七和弦并和著名的法国民歌《月光》(《Au clair de la lune》)相联系,但仅出现了民歌的开头4个音。德彪西运用现成的旋律时,往往只是隐隐约约地暗示一下,这和印象派音乐的朦胧的气氛和旋律的片段性是分不开的。[17]这些七和弦以♯F大调的属音持续音为基础,但这里也像《雾》一样有双调性的倾向,另一个调性就是c小调。第7小节以后,低沉的低音部常和繁密的上方声部相结合,予人以辽阔的空间的感觉。第10小节中出现了轻快的音型,暗示着月白风清的情景。但在以后的发展中,抒情的因素多于写景。月光倾泻的楼台景色常常使人想起小夜曲,这首前奏曲是和小夜曲的情调相联系的。三度循环的调性关系,是德彪西作品中典型的调性布局:

♯F — ♭B — ♯F — ♭E — C — ♯F

(1-8)(9-12)(13-24)(25-27)(28-31)(32-45)

《水仙女》　《前奏曲》第2集中的第8曲。河水潺潺地流着,浪花在飞溅(第1-10小节)。竖琴般的华丽的音型暗示水上的闪光(第11小节起),和潺潺的水声相交替。水仙女像出水芙蓉般浮现在水面上,显得十分温柔和娇媚(第32小节起)。最后,她消失在潺潺的水声(第44小节起)和闪烁的水光(第62小节起)中。这首前奏曲也曾由格罗夫列兹改编为管弦乐曲。

注:

① 六拍子的狂热的意大利舞曲。

② 1904年西班牙钢琴家文叶斯(Ricardo Viñes)在巴黎演奏《版画》时,巴黎艺术界发现《格拉那达之夜》的新奇的和声效果、持续音的用法和妩媚的哈巴

涅拉节奏与拉威尔的《哈巴涅拉舞曲》都很相似，因而引起了争论。德彪西曾向拉威尔借过《哈巴涅拉舞曲》的原稿并遗失了它，但据德彪西说，他根本没有仔细看过这个谱子，这种相似之处也存在于自己在1901年所作的《林德拉哈》一曲中。后来当拉威尔把《哈巴涅拉舞曲》编入他的《西班牙狂想曲》中时，特地注明作于1895年，以免别人怀疑他抄袭了德彪西。

③ 格拉那达城中的“红宫”，古代摩尔人的华丽的宫堡。

④ 在管弦乐曲《春之轮舞》(1909)和早期歌曲《睡美人》(1880－1883)中，也用过这首轮唱歌曲。

⑤ 这是一种比喻的说法，意思是声音结合的效果好比是化学中的化合作用。

⑥ 指一系列构造相同的和弦在不同的音级上反复，像滑走一样。在这里，这些和弦隔开小三度连续上行。在《雨中花园》和《行吟诗人》中也有这样的和弦。

⑦ 伊奥里亚相当于我国的羽调，“下”调式是以属音为音域中的最低音的调式。

⑧ 伐雅斯(Léon Vallas)是《德彪西》(1926)、《法国音乐家德彪西的思想》(1927)和《德彪西及其时代》(1932)等书的作者。

⑨ 据罗克什派塞尔(E. Lockspeiser)说，是一件东方刺绣。大概是中国的漆器或刺绣，但一说是日本的漆器。

⑩ 抑扬格(iambus)指从弱拍到强拍或从拍中弱部到拍中强部的节奏。

⑪ 西班牙南部地名。

⑫ “素歌”(Plain chant)是中世纪欧洲教会中的赞美诗，音乐用教会调式写成，节奏像语言一样自由，并不划分小节，旋律很朴素，不加装饰，故称“素歌”。

⑬ “奥加农”(Organum)是一种最古老的复调音乐，也是最古老的和声，各声部由平行四、五、八度组成，用于欧洲中世纪的宗教音乐。

⑭ 奥白朗是中古神话中的仙王，仙后蒂塔妮雅之夫。

⑮ 引自朱生豪的译文。

⑯ N代表“那不勒斯”和弦，即以音阶中降低的第二级音作为根音的大和弦。

⑰ 在以英国小说家狄更斯的小说《匹克威克故事》(《The Pickwick Papers》)中的主人公为名的《前奏曲》第2集第9曲中，开头出现了英国国歌《神佑我王》(《God Save the King》)的整个乐句，但这是半开玩笑的用法。

一曲回肠十二音

——贝尔格《小提琴协奏曲》解析

九转回肠十二音，茫茫生死曲中论。
长歌当哭还当笑，为有福音慰孤魂。
——本文作者《题贝尔格〈小提琴协奏曲〉诗》

今年是奥地利作曲家贝尔格(1885－1935)的诞生100周年、逝世50周年，也是他的《小提琴协奏曲》诞生50周年。《小提琴协奏曲》是贝尔格的“天鹅之歌”，或“最后的杰作”，但在20世纪乐坛上能够占有稳固地位的现代小提琴协奏曲，这恐怕还是最早的一部。

创作和演出经过

1935年2月，俄国出身的美国小提琴家克拉斯纳(1903－)授意贝尔格为他创作一部小提琴协奏曲，让他在一个时期以内享有演奏的专利权。克拉斯纳在波士顿音乐学院学习的时候就对现代音乐发生了浓厚的兴趣。30年代之初，开始迷上了十二音音乐，认为这是通向未来的唯一道路，因此产生了要请一位十二音作曲家写一部协奏曲的意念。当时，十二音音乐被认为是用数学方法编织起来的纯理智的东西，他还不知道用十二音技法是否能够写出小提琴所需要的抒情旋律来。他在三大十二音

作曲家(勋伯格、韦勃恩、贝尔格)中选中了贝尔格,因为贝尔格在钢琴奏鸣曲、抒情组曲和歌剧《沃采克》的某些段落中所显示的抒情气质,曾经给他留下深刻的印象。1935年初,克拉斯纳通过女钢琴家库尔茨曼的介绍,在维也纳遇见了贝尔格。库尔茨曼和以勋伯格为中心的十二音作曲家素有交往,曾多次演奏过贝尔格的钢琴奏鸣曲。这个作品的抒情性格加深了克拉斯纳对贝尔格的好感。克拉斯纳还曾在维也纳听过加利米尔弦乐四重奏团演奏贝尔格的抒情组曲,事后他仔细研究了组曲的弦乐写作,更加相信在技术性很强的协奏曲中,注入贝尔格热情洋溢的旋律,一定可以为十二音音乐增光。贝尔格知道了克拉斯纳的意图后,详细询问了克拉斯纳的音乐经历,答应他郑重考虑他的建议。克拉斯纳回国后,他的维也纳朋友告诉他说:近来在小提琴演奏会上常常可以见到贝尔格,过去他是不大参加独奏音乐会的。这说明他正在认真考虑写作协奏曲的事。

贝尔格决定接受克拉斯纳的委托,但当时他正忙着创作他的最后一部歌剧《鲁鲁》,还腾不出手来写协奏曲。不久,贝尔格得到他的忘年之交马侬·格罗皮乌丝死亡的消息。马侬是一个18岁的漂亮小姑娘,是奥地利大作曲家马勒(1860-1911)的遗孀阿尔玛·马勒改嫁给奥地利诗人法朗兹·威尔菲尔(1890-1945)后所生的女儿。她染上了小儿麻痹症,患病期间,坚毅不屈而又沉着冷静地和疾病作了顽强的斗争,终于4月22日不治身死。这一噩耗使悲痛异常的贝尔格激起了创作的热情,他马上停止了《鲁鲁》第3幕的配器,在幽静的林中别墅里动手创作这部协奏曲,但内容已经远远超出了当初克拉斯纳授意他写这部作品时的设想。他现在要把马侬的生和死升华为音乐,成为一部哀感动人的追思曲。后来马侬的父亲威尔菲尔写信给热心演奏这部协奏曲的老一辈小提琴家西该蒂(1892-1973)说:“阿

尔班·贝尔格从她生命一开始就爱我的女儿,像爱他自己的孩子一样。我的女儿成长为一个小姑娘时,生得一天比一天漂亮。当马克斯·赖因哈尔特〔奥地利剧院经理,1873－1943〕看到她时,他问我是否允许她在萨尔茨堡的世界大剧院扮演第一天使的角色。但在一切安排好之前,她受到了小儿麻痹症的袭击。她病了一年,死于1935年复活节。她没有演天使,但实际上是一个天使。在她死后,贝尔格没有能够完成歌剧《鲁鲁》,却创作了小提琴协奏曲,并写上了纪念马侬的献词。"

这部追思曲性质的协奏曲不仅是为马侬而写的,实际上也是为作曲家自己而写的,是他在死亡威胁面前最敏感的自我表现。早在6月初,他就诉说"极度疲劳、神经过敏和气喘。"写完协奏曲后4个月,贝尔格就死于败血症,而病根恰恰是在写作协奏曲期间种下的。

在写作过程中,贝尔格和克拉斯纳讨论了小提琴部分,但最初不把已经写好的谱子给他看。克拉斯纳几次到维也纳访问贝尔格时,贝尔格要求他在房间里长时间地即兴演奏,并从旁观察哪些技术(走句、琶音、双音、和弦音、泛音等)对于克拉斯纳最为合适。克拉斯纳后来发觉当时自己即兴演奏时所用的各种技术全部被用进了协奏曲。克拉斯纳曾向贝尔格指出,有些片段不像是小提琴上的惯用语,贝尔格同意修改,并拿起橡皮来要擦掉准备改动的地方;克拉斯纳连忙抓住他的手,要他再等一等,考虑一下,结果终于一个音符也没有改动。

贝尔格是怀着"骨鲠在喉,一吐为快"的迫切心情写作这部协奏曲的。他在1935年7月15日写给他的朋友韦伯恩(1883－1945)的信中说:"我在一天中工作了13小时之后,感到疲惫不堪,再也挤不出更多的音乐来了,因此只好上床睡觉。这一天我从早晨7点钟开始坐在钢琴旁或写字台旁,一直坐到晚上9

点钟,没有中断过,实际上已经写完了小提琴协奏曲〔指完成了曲稿,还没有配器〕。我希望再过6、7个星期可以完成配器,然后去卡尔斯巴德重新投入《鲁鲁》的配器。"第二天,他又写信给克拉斯纳说:"昨天我写完了我们的小提琴协奏曲。对此,我也许比你更为惊奇。说实话,我很喜欢它,我一生从来没有这样喜欢过,还得加上一句,这部作品带给我愈来愈大的欢乐。我希望,不,我确信,我已获得成功。"8月7日又在信中对韦伯恩说:"现在我正像一个疯子那样写作我的总谱〔指小提琴协奏曲〕,为了要在八月中完成它。"就在这时,他种下了致命的病根。他在8月28日写信给勋伯格说,虫子咬得他背上生出红宝玉来,这红宝玉在过去二星期中害苦了他。红宝玉和随后的血中毒使贝尔格耗尽了精力,没有恢复的能力。

8月中旬,奥地利出身的瑞士音乐学家维利·赖契(1898-1980)访问贝尔格时,得知协奏曲总谱已于8月11日完成。通常贝尔格写一部重要的器乐作品,总要化1、2年时间,而他写作唯一的一部协奏曲,却只化了3个多月。写完协奏曲后,贝尔格继续《鲁鲁》的配器工作,结果未能完成。11月中回到维也纳时,病况已很严重。11月28日给勋伯格的信是在病床上写的。尽管病愈来愈厉害,他还是参加了12月11日《鲁鲁组曲》在维也纳的初次演出。12月14日还修改了协奏曲的库尔茨曼钢琴改编曲。12月17日住进了医院,24日早晨就死在医院里,没有能够听到协奏曲的演出。

协奏曲是1936年4月19日在西班牙巴塞罗那的国际当代音乐节(ISCM)中初次演出的,独奏者就是当初约写这个作品的克拉斯纳。原定由韦伯恩指挥,但因他同西班牙乐队的关系日益紧张,只排练了两次第一乐章就没有继续下去;到了最后的时刻才由德国指挥家谢尔欣(1891-1966)接替韦伯恩。他是指挥

贝尔格作品的老手。对贝尔格的风格掌握得很好，演出大获成功。1936 年 5 月，英国广播公司交响乐队(BBC)也在韦伯恩的指挥下演奏了这部作品。从此这首协奏曲受到了世界各国小提琴家的重视，在音乐会曲目中占有了稳固的地位。

主 题 思 想

贝尔格力图在音乐中表现与生活经验密切相关的内容，在这一点上，他和长于写作“绝对音乐”的勋伯格和韦伯恩不一样，而更接近于他所崇拜的马勒。这部协奏曲从内容到形式都和马勒的第九交响曲有明显的共通之处。早在 1911 年初马勒病倒以前，贝尔格就把第九交响曲看作是马勒向世界的告别辞。他研究了第一乐章的总谱以后，深有感慨地写信给他的未婚妻海伦娜说：“我又一次通过阅读总谱来演奏马勒的第九交响曲：第一乐章是马勒笔下最神圣的东西。它表现了异乎寻常地热爱这个世界的感情，渴望在世界上和平生活，从深处享受自然——当死亡来临以前。因为死亡的来临是不可抗拒的。整个乐章渗透着死的预感。它一次又一次地突然冒出来，一切人间的梦幻最后都归结为这种预感……当然，在死的预感变得确定无疑的强劲段落中，在生命中近乎痛苦的欢乐的最强音中，它表现得最为有力。死亡本身是用最威严的声音宣布的……”当贝尔格要写一部悼念亡友的作品时，首先想起马勒的第九交响曲来，是很自然的。

这部协奏曲像马勒的第九交响曲一样包含着“慢—快—快—慢”四个乐章，内容也像第九交响曲一样，抒写了逝去的青春、隐藏着悲伤的欢乐、以及生和死的顽强斗争，最后把死亡看作是一种解脱——对于马勒来说，是“和平地告别世界”；而贝尔格则

从宗教中寻求安慰,把死亡作为“至福”来接受。马勒在同一年所作《大地之歌》的末乐章“告别”中,通过“但去莫复问,白云无尽时”(王维:《送别》)的诗句和反复吟唱“无尽时”时所用贝多芬《告别奏鸣曲》中的“告别”动机,已经把“和平地告别世界”的思想明白无误地表达出来,第九交响曲的首尾两乐章也都出现了这个“告别”动机。贝尔格的小提琴协奏曲末乐章则引用了巴赫第60康塔塔中的众赞歌《这就够了》的旋律与和声,写成一首众赞歌变奏曲,为马侬的亡灵祈求安息。第60康塔塔是巴赫为1723年11月7日“三一节”而创作的教会康塔塔,内容通过“恐惧”(女低音)和“希望”(男高音)的对话,宣扬《新约·启示录》中“死者有福”的思想:

恐惧:死亡仍然为人类的本性所憎恶,它打破了一切希望。

希望:死的人有福了。

恐惧:啊呀,多么可怕,我的灵魂在走向死亡之路。也许当地狱的深渊把我吞噬时,会带来可怕的死亡;也许我会被诅咒永远灭亡。

希望:在主里面而死的人有福了。

恐惧:如果我死在主里面,幸福有我一份吗?身体会成为蠕虫的食物!对,四肢会重新变成尘土。我是死亡之子,免不了要在坟墓里腐烂。

希望:从今以后,在主里面而死的人有福了(语出《启示录》第14章第13节)

恐惧:好!我从今以后有福了:啊,希望,我将紧紧抓住你。我的身体可以无忧无虑安睡了。我的灵魂将在欢乐中闪闪发光。

最后用一首庄严明净的众赞歌,作为画龙点睛的结尾合唱:

例352

第60康塔塔的结尾众赞歌

这 就 够 了： 主，如 果 你 乐 意，就 让 我 去 安

息，耶 稣 救 我： 向 尘 世 告 别 吧！ 到 天 上

去 居 住，向 那 里 平 平 安 安 走 去，把 大 的

痛 苦 留 在 下 界，这 就 够 了，这 就 够 了！

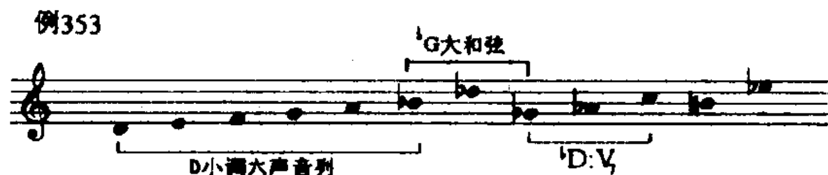
贝尔格用这首众赞歌来安慰马依的亡灵，实质上也是安慰怀着死亡预感的贝尔格自己。马勒和贝尔格都生活在自由竞争的资本主义发展到帝国主义的时代，垄断资产阶级的残酷榨取和疯狂掠夺，打破了小资产阶级自由乌托邦的美梦，他们的作品

不仅反映了个人的悲观失望的情绪，也是这个时代的阴暗心理的写照。贝尔格写作小提琴协奏曲时，正好是希特勒上台后实行法西斯血腥统治的年代，知识分子已从悲观失望陷进了恐惧绝望的深渊，贝尔格从巴赫描写“恐惧和希望的对话”的第60康塔塔中找到了共同的语言，并不是偶然的。在当时，慑于法西斯恐怖统治淫威的知识分子，除了把希望寄托于宗教外，也就不能有别的幻想了。

音乐素材

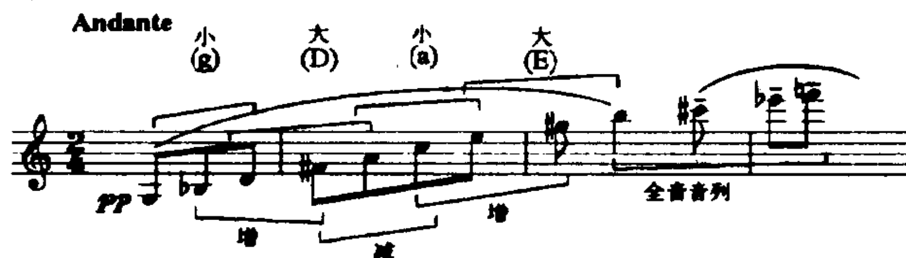
早期的十二音音乐都是无调性的，也是与传统音乐语言相隔绝的。1929年贝尔格根据法国诗人波特莱尔(1821 - 1867)的诗写作音乐会咏叹调《酒》时，用了一个蕴含着自然音阶调性要素的十二音序列：

例353



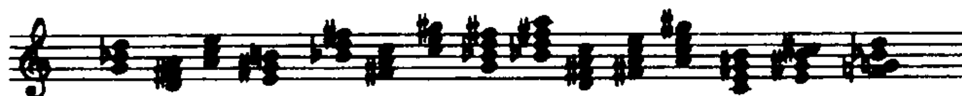
这首咏叹调不仅以蕴含调性要素的十二音序列为基础，还用了各种有调性倾向的十二音技法。在这一点上，它是小提琴协奏曲的先行者。贝尔格写作这部协奏曲时，已经意识到无调性音乐在表现上的局限，因而比《酒》更进一步在十二音音乐中加进了调性的因素。作为协奏曲基础的十二音序列，是由小三和弦、大三和弦交替叠置，最后加上4个音的全音音列组成的：

例354



这个十二音序列不仅暗示了g,D,a,E的调性,也为三度叠置的和声提供了广泛的可能性:

例355



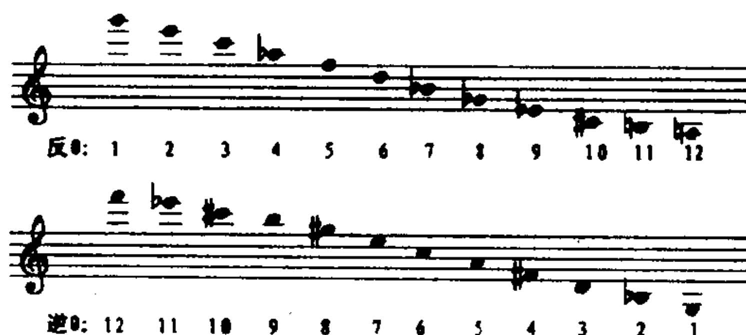
序列中的第1、3、5、7各音,是小提琴的空弦音,而第2、4、6、8各音则是各该空弦上的第一把位音,因此这个序列对于小提琴音乐还有其技术上的特殊意义。序列的首尾两音是邻音,因此可以循环排列。循环排列的结果,4个音的全音音列就扩大为5个音:

例356



这个序列有“正”(原形)、“反”(反行)、“逆”(逆进)和“反逆”(反行兼逆进)四种形式(正列见例354):

例357





循环排列的结果，“正”和“反逆”，“反”和“逆”都统一为同一种形式。例如：原来音高的“正”(正 0)等于移高 4 个半音的“反逆”(反逆 4)：

例358



原来音高的“反”(反 0)等于移高 8 个半音的“逆”(逆 8)：

例359



这个包蕴调性要素的十二音序列，为灵活运用十二音技法，创作出有调性倾向的十二音音乐提供了良好的基础。

协奏曲中还用了两个有明确调性的传统音乐素材，其一是用于第二和第四乐章的奥地利克恩滕州民歌《李树上的小鸟》，用来表现马依无忧无虑的青年生活：

例360



其二是用于第四乐章的众赞歌《这就够了》(见例 352)，用来表现祈求灵魂安息，接受“死者有福”的思想。众赞歌的旋律为 1662 年德国 17 世纪作曲家鲁多尔夫·阿勒(1625 – 1673)所作，1723 年由巴赫配置和声，作为第 60 康塔塔的最后一曲。

《李树上的小鸟》出现在降 G 大调上，众赞歌出现在降 B 大

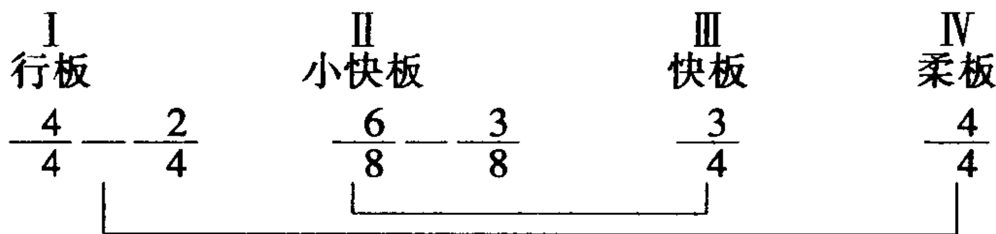
调上，比在康塔塔中移高了半音。过去，十二音作曲家在作品中引用传统曲调，只限于调性非常模糊的游离动机；例如著名的"巴赫"动机(B—A—C—H)就是许多十二音作曲家(勋伯格、韦伯恩、耶利内克等)的宠物。在十二音音乐中引进调性鲜明、结构完整的传统旋律，贝尔格的小提琴协奏曲可说是破天荒第一次。贝尔格在引用两个传统旋律的有关段落中，特地写上了调号(调号写在括号内，谱中仍记临时升降记号)。这是自从1910年的4首歌曲(作品2)以来，在贝尔格的作品中第一次出现调号。

《李树上的小鸟》以大三和弦、小三和弦、减五度和增四度的旋律进行与十二音序列保持着亲缘关系，而众赞歌则以开头由里地亚四度造成的全音音列与十二音序列相沟通。——十二音序列的最后4个音，就是众赞歌的开头4个音。在第四乐章中，独奏小提琴和独奏中提琴就是用这个全音音列(^{b}E—F—G—A)引出众赞歌来的(见第二部分第131－135小节)。

音 乐 分 析

这部小提琴协奏曲包含两个部分，每一部分各分两乐章。第一部分描绘马侬无忧无虑的青年生活和温柔活泼的性格，第二部分抒写她的病痛、灾变和解脱。两部分形成了生与死的鲜明对比；而每一部分的两乐章，又是思想感情表现的两个不同阶段。

四个乐章在速度上和节拍上构成了前后对称的关系：

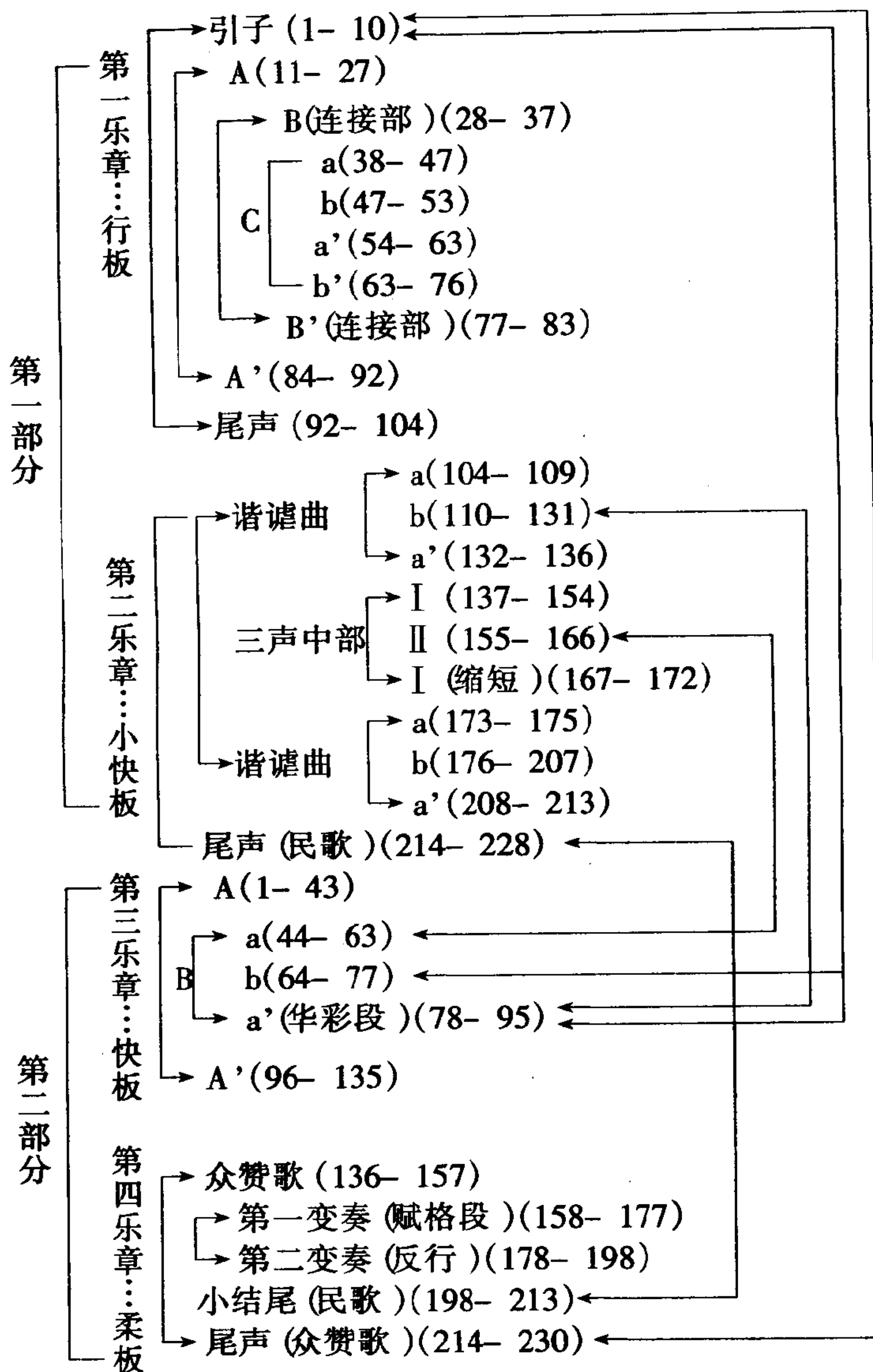


这种对称的关系，也体现在各乐章的内部结构中；而各乐章在主题上的前后呼应，更加强了形式上的统一、集中和对称。兹将各乐章的内部结构和主题上的联系图示如下(见后页)。

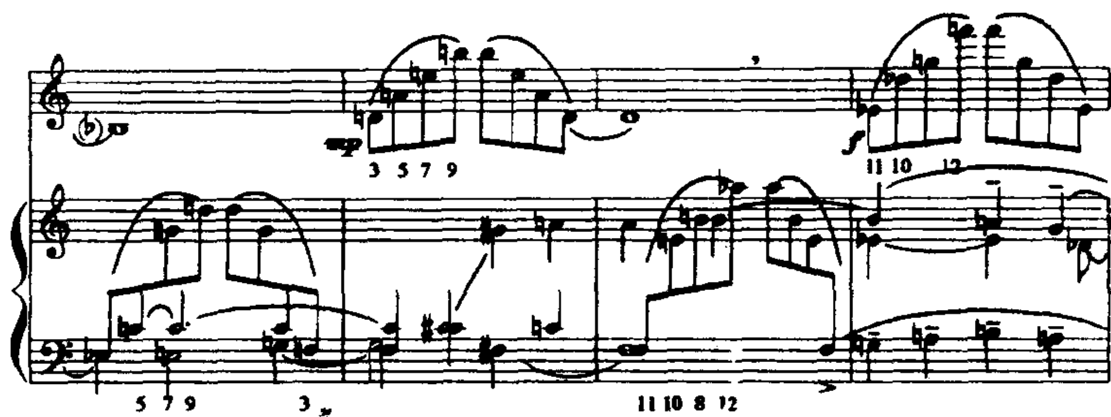
第一乐章(行板)　短小的引子(第 1－10 小节)以单簧管、竖琴为一组，独奏小提琴为另一组，交替演奏连续上行和下行五度的琶音。独奏小提琴从四个空弦音开始(第 2－3 小节)，好像在调弦，然后奏出一系列的琶音，很有“转轴拨弦三两声，未成曲调先有情”的意味。这段音乐交替运用两个不同音高的十二音序列(正 3 和正 0)，每个序列又交替出现奇数和偶数各音。如下例所示，单簧管和竖琴用的是移高 3 个半音的原位十二音序列(正 3)，第 1 小节是序列的第 1、3、5、7 四音，第 3 小节是第 2、4、6、8 四音，第 5 小节是第 3、5、7、9 四音，第 7 小节补足了第 10、11、12 三音。独奏小提琴用的是原来音高的原位十二音序列(正 0)，第 2 小节是序列的第 1、3、5、7 四音，第 4 小节是第 2、4、6、8 四音，第 6 小节是第 3、5、7、9 四音，第 8 小节补足其余三音：

例361

独奏小提琴
正0: 1 3 5 7
2 4 6 8
单簧管
竖琴
正3: 1 3 5 7
2 4 6 8



第一部分
第一乐章…行板
引子(1-10)
A(11-27)
B(连接部)(28-37)
C
a(38-47)
b(47-53)
a'(54-63)
b'(63-76)
B'(连接部)(77-83)
A'(84-92)
尾声(92-104)
第二乐章…小快板
诺谑曲
a(104-109)
b(110-131)
a'(132-136)
三声中部
Ⅰ(137-154)
Ⅱ(155-166)
Ⅰ(缩短)(167-172)
诺谑曲
a(173-175)
b(176-207)
a'(208-213)
尾声(民歌)(214-228)
第二部分
第三乐章…快板
A(1-43)
B
a(44-63)
b(64-77)
a'(华彩段)(78-95)
A'(96-135)
第四乐章…柔板
众赞歌(136-157)
第一变奏(赋格段)(158-177)
第二变奏(反行)(178-198)
小结尾(民歌)(198-213)
尾声(众赞歌)(214-230)



引子最后进入了 g 小调的属和弦，第一乐章的第 1 段（第 11－27 小节）就从 G 小调的主和弦开始。第 11－15 小节用了另一种十二音技法——“正 0”的十二个音依次作和声的结合。第 11 小节用序列的第 1－3 音，刚好构成了 g 小调的主和弦；第 12 小节包含序列的第 4－5 音，刚好构成 g 小调的 V_6 和弦；第 13 小节包含 6－7 音，构成 a 小调的 I_4^6 和弦；第 14 小节包含第 8－9 音，构成 a 小调的 V_6 和弦；第 15 小节包含第 10－12 音，构成一个增六五和弦：

例362



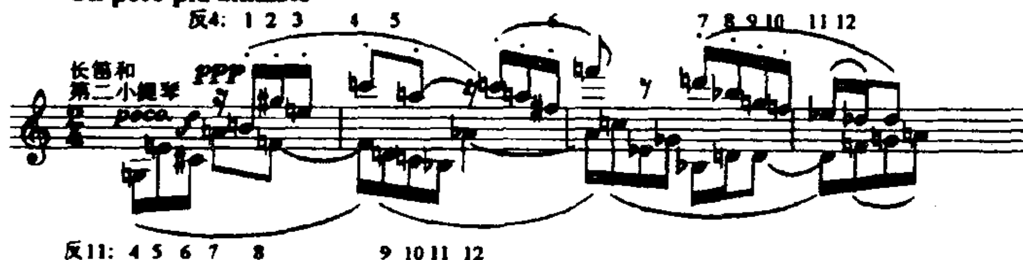
独奏小提琴紧接着奏出完整的十二音序列（例 354），最后以一个急遽的下行十五度再跟着下行半音，奏出了一声“叹息”（第 18－20 小节），成为全曲悲剧性的基调音。然后独奏小提琴继续奏出反行序列（第 24－27 小节），最后带出了一系列的反向进行（第 27－31 小节），构成第 1、2 两段之间的过渡。

第 2 段（第 38－76 小节）可以分为 4 小段，第 1 小段（第 38－47 小节）描写马依温存妩媚的个性，一开始就把一个循环排

列的十二音序列中的各音,依次作了纵横交错的结合(第38－39小节)。这一次由独奏小提琴主奏,两支单簧管伴奏,所用的序列是"逆5"或"反9"的循环排列形式(逆5:1,12,11,10,9,8,7,6,5,4,3,2＝反9:9,10,11,12,1,2,3,4,5,6,7,8)。第38小节独奏小提琴用"逆5"的1,12,11,10＝"反9"的9,10,11,12,作横向的旋律进行;单簧管用"逆5"的5,9,8,7＝"反9"的5,1,2,3,结合横向的旋律进行和纵向的和声进行;而独奏小提琴和单簧管之间,又形成纵向的和声关系。第39小节独奏小提琴用"逆5"的6,5,4,1＝"反9"的4,5,6,9,作横向的旋律进行;单簧管用"逆5"的3,2,12,10＝"反9"的7,8,10,12,作纵向的和声进行;而独奏小提琴和单簧管之间也形成纵向的和声关系:

例363

第2段的第2小段(第47－53小节)速度较快,进一步描写马依温雅活泼的性格。一开始,独奏小提琴和长笛加第二小提琴(拨弦)互相模仿。独奏小提琴用"反11"的第4－12音;而长笛和第二小提琴用"反4"的第1－12音:

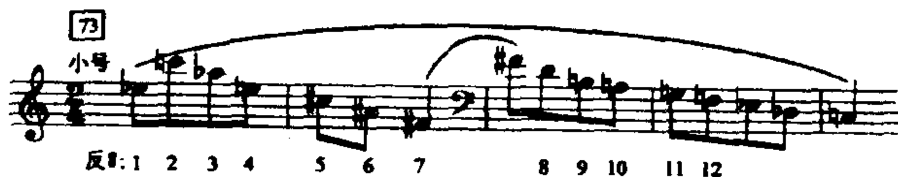


贝尔格在独奏小提琴声部上标着“照常”(gewohnlich)字样，而在长笛和第二小提琴声部下标着“朦胧地”(Schattenhaft)字样。独奏小提琴上的旋律洋溢着欢乐的青春气息，长笛和第二小提琴则是欢乐的影子。

第2段的第3小段(第54－63小节)是第1小段的再现部，独奏小提琴自由发挥例363的旋律，有如空谷回声；第4小段(第63－76小节)则是第2小段的再现部，圆号扩大了例364的节奏，变成了一个“独当一面的”(führend)的歌唱性旋律(第63－66小节)：



并作反向进行(第67－70小节)，然后小号和长号吹出“反8”的序列音(第73－76小节)，和独奏小提琴的装饰性对位相映成趣：



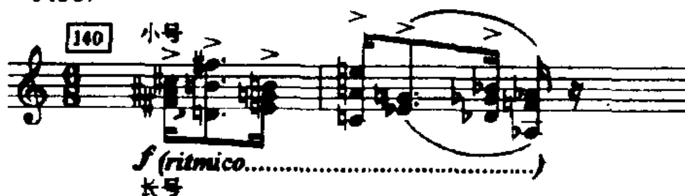
音乐安静地回到了第1段(第84－92小节)，并进入取材于小提琴空弦音的尾声，与引子首尾相应(第92－104小节)。

第二乐章(小快板)　这一乐章采用传统的谐谑曲体裁，是

马依愉快的青年生活的写照。开头的“诙谑风”段落包含 3 小段:第 1 小段是轻盈纤巧的诙谑曲(第 104 - 109 小节),第 2 小段包含婉转、优雅的圆舞曲音调(第 110 - 113 小节)和牧人所唱的岳得尔(yodel)歌调(第 114 - 125 小节),最后又是圆舞曲音调(第 125 - 131 小节)。贝尔格在谱上分别写着“维也纳风味”(Wienerisch)和“乡村风味”(rustico)字样,标明这两种音调的性质;第 3 小段是第 1 小段的再现部。

这个乐章的中间部分是两个“三声中部”:第一个“三声中部”(第 137 - 154 小节)通过上下跳进的平行三和弦,表现出一种活力充沛、热情洋溢和独立不羁的精神气质。当上下跌宕的平行和弦由小号和长号强烈地吹出时(第 140 - 141 和 147 - 150 小节),已经变成了圆舞曲的节奏:

例367



接着,独奏小提琴三音齐发,把这个主题表现得更加洒脱奔放。当这段音乐走向高潮时(第 146 - 148 小节),“正 1”和“正 3”两个序列巧妙地结合在一起:这一系列三连音中的奇数各音属于“正 1”,而偶数各音则属于“正 3”:

例368



第二个“三声中部”(第155－166小节)速度转慢，表现出浓郁的抒情气质。一开头，两支长笛所吹的抒情曲调和弦乐器的伴奏，把三个不同音高的十二音序列用在纵向的和声结构中：

例369

但当独奏小提琴用变奏手法重复这个主题时(第163－166小节)，又在横向的旋律进行中运用十二音序列(逆0，逆6)了：

例370

在第一个“三声中部”的缩短了的再现(第167－172小节)以后，“谐谑曲”段落的再现(第173－213小节)有了明显的变化。原来$\frac{6}{8}$拍子的圆舞曲音调现在变成彰明较著的$\frac{3}{8}$拍子(第176－207小节)，贝尔格甚至在谱上标明“好像一首圆舞曲”。这个四声部的和声织体，是纵横交错使用“反5”组成的；但为了使圆舞曲的伴奏音型用上F大调的原位主和弦，序列的次序不得不有所更改：

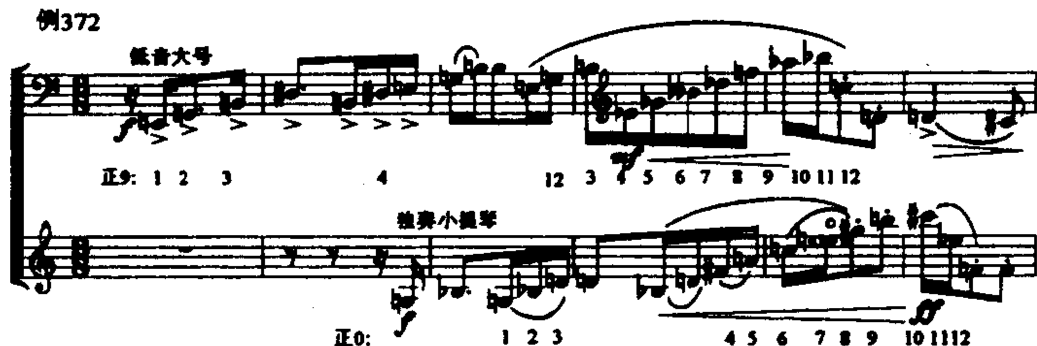
例371



随后谐谑曲的再现(第208－213小节)也采用了圆舞曲的节拍。接着以同样的节拍顺理成章地引进了伦德勒风格的奥地利民歌《李树上的小鸟》(第214－228小节)。贝尔格把这个民歌曲调处理成一首田园曲。先后由圆号和小号主奏,独奏小提琴隔开遥远的距离奏出对应声部。它的优美、淳朴的旋律,仿佛是一个天真无邪的少女的化身。

在尾声(第229－257小节)中,“谐谑风”的十二音序列和随之而来的一声“叹息”先由独奏小提琴奏出(第232－235小节,用“正8”),铜管乐器用例361的强烈节奏吹出的“紧接段”,有如当头棒喝(第240－245小节),然后独奏小提琴上的“正0”和长号——小号上的“正9”互相追逐,后面都拖着一声“叹息”:

例372



第二乐章最后结束在由“正0”1－4音(G—♭B—D—♯F)组成的

G 小调主七和弦上。

第三乐章(快板)　描写马依与病痛作斗争,以紧张的戏剧性与前面两乐章形成强烈的对比,但音乐的结构还是三段式。第 1 段由表现痛苦不安的自由华彩段(第 1－22 小节)和表现斗争的节奏性段落(第 23－43 小节)组成。第 1 段后半段充满不祥之兆的狂暴的节奏,在第三乐章中起着特别重要的作用:

例373



它像一声声迅猛的霹雳,在木管和铜管乐器上不断爆发,并扩展到整个乐队的全奏,然后再由独奏小提琴继续下去,一共轰鸣了 19 次,表现病痛的残酷打击,和马依与病痛的顽强斗争。

第 2 段以第二乐章主题的回忆为基础,分为 3 小段:第 1 小段(第 44－63 小节)由长笛和双簧管吹出第二乐章第二个“三声中部”的抒情主题(例 369),意味着往事的回忆犹如一梦,独奏小提琴仍时时响出斗争的节奏。第 2 小段(第 64－77 小节)又是一个自由华彩段,独奏小提琴运用艰难的双音技术,奏出一段极富表情的音乐。第 3 小段(第 78－89 小节)是第 1 小段的再现,原来的抒情主题发展成依次相隔纯五度的四部卡农。然后用一个包含小提琴琶音(回忆第一乐章的引子)的短短的过渡,通向第 1 段的再现部(第 96－135 小节),其中斗争的节奏(例 373)发展成一个巨大的高潮(第 125 小节为最高点),这时,全乐队轰鸣着强烈的九音和弦,意味着灾变的发生。从这里开始,是通向第四乐章的准备句,低音持续音 F,刚好是第四乐章♭B 大调的属音。最后,独奏小提琴上出现了三全音的音列(♭E—F—G—A),自然地引出了第四乐章的众赞歌。

第四乐章(柔板)　这是一首祈求灵魂安息的众赞歌变奏曲。配器以木管和弦乐为主,从而获致管风琴音乐的效果。

众赞歌第一乐句的旋律由独奏小提琴奏出,贝尔格匠心独运,把十二音技法用进了传统的调性音乐。众赞歌出现在♭B大调上,开头两小节旋律由于用了里第亚四度而构成了三全音。这个三全音符合于十二音序列中的最后4个音,因此,和众赞歌开头两小节的旋律相应的序列,应该是“正11”,即比从G开始的序列低半音。但众赞歌的第3、4两小节就没有这个里第亚四度了,第5、6两小节又转到了属调(F大调)。贝尔格用独特的十二音技法,即不断变换不同音高的序列来处理这个乐句:第1-2小节用“正11”,第3-4小节用“正3”,第5小节用“反逆3”,第6小节用“反9”。一开始,由低音大管和大管引进“正11”的序列(第四音♯e改为还原e),中提琴演奏众赞歌第3、4两小节的旋律,和独奏小提琴的三全音旋律相结合,刚好“正11”的十二音俱全。在其余4小节中,“正3”、“反逆3”和“反9”各序列也都作纵横交错的结合。第6小节大管用“反9”的第5-12音,与第1小节遥相呼应,一正一反,前后对称(见例374)。

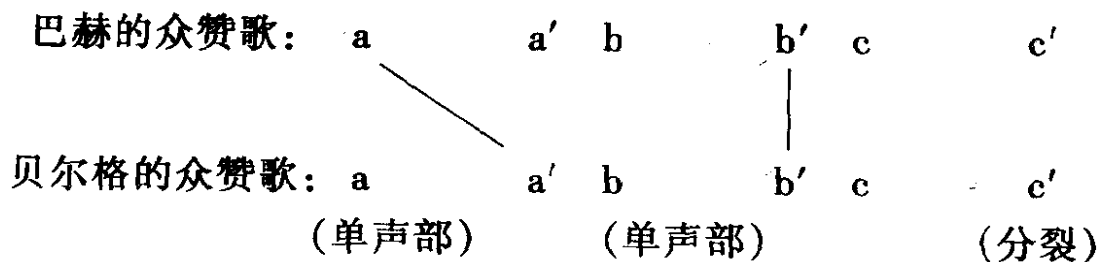
例374

Adagio
136 独奏小提琴
mp ma deciso
, doloroso
p
中提琴
poco app.
低音大管
大管
p
正11:1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 正3:1 2 3 4 5 6 7 8
独奏小提琴开头四音



众赞歌其余部分(第 142 – 157 小节)用了巴赫的和声。巴赫在第 60 康塔塔中为阿勒的这个曲调所配的和声,大胆地使用了三全音、假关系和半音经过音,但听来只觉庄严和谐,并不感到不协调。这首众赞歌的每个乐句和短句都重复一遍(见例 352),构成"a$\left(5\frac{1}{2}\right)$—a'$\left(5\frac{1}{2}\right)$ – b(3) – b^1(3) – c$\left(1\frac{1}{2}\right)$ – $c^1$$\left(1\frac{1}{2}\right)$"的形式,很像我国民间乐曲中的"句句双"。巴赫的原作是每次重复都变化和声的,但在贝尔格的小提琴协奏曲中,a 和 b 只用了原作的单声部旋律,其余部分才兼用原作的和声(见例 375)。

试将例 375 和例 352 作一比较,可以看出,例 375(小提琴协奏曲)的 a′用的是例 352(第 60 康塔塔)中 a 的和声,而例 375 的 b′用的是例 352 中 b′的和声,其关系有如下图所示:



例375

众赞歌的第一变奏(第 158 - 177 小节)是一个带有神秘色彩的复调变奏,从大提琴(E 大调)和竖琴(B 大调)之间的卡农开始,依次由第二长号(^{b}B 大调)——第一长号(E 大调—^{b}B 大调 - E 大调)—第二长号(E 大调)轮番接替,独奏小提琴演奏哀

感动人的歌唱性曲调,作为众赞歌的对位。第二变奏开始时(第178－180小节),这个旋律在单声部中交替运用三个不同音高的序列音,即第1,4,7,10,13,16,19,22,25各音用“正5”,第2,5,8,11,4,17,20,23各音用“正4”,第3,6,9,12,15,18,21,24各音用“正6”,这种手法在第二乐章中已经用过(见例368),但第二乐章是两个序列的交替运用,这里则由两个序列增加到三个序列:

例376

第二变奏(第178－198小节)由圆号在^{b}C大调上吹出众赞歌第一乐句的反行旋律:

例377

而重复乐句则由四支圆号和两支小号在F大调和^{b}A大调上作平行大六度的复调性结合。从第一变奏到第二变奏,乐队中的各种弦乐器起而响应独奏小提琴所奏哀感动人的对位旋律,这个旋律在愈来愈多的乐器的支持下,终于成为多声部织体中的主导声部,并引向第四乐章的高潮(第186小节为最高点)。当高潮消退时,隐约听到了民歌的主题(第198－213小节),歌声

宛自远方传来,速度也比在第二乐章中初次听到时缓慢得多。青春的欢乐,如今旧梦重温,令人感到不堪回首,还是向宗教中去寻求安慰吧。于是尾声(第 214 - 230 小节)又回到了众赞歌。音乐渐渐融化为虚无缥缈的声音,独奏小提琴从“这就够了”4个音引出了连续下行五度的琶音(第 222 - 223 小节),小号和圆号起而应答,前呼后应地“唱着”:“这就够了! 这就够了!”这时,弦乐器上的十二音序列从低音提琴(正 7)—大提琴(正 6)—中提琴(正 5)—小提琴(正 2)到独奏小提琴(正 6)逐渐上升,从最低音区走向最高音区,暗示马侬的灵魂从尘世升向天堂。在最后的时刻,圆号又以下行的三全音,吹响了众赞歌反行旋律的起句。在第二变奏中,众赞歌的反行旋律正 0 是由圆号演奏的。这个结束第四乐章的下行三全音,同本乐章开头的上行三全音互相对称;同时,结束这部协奏曲的第一小提琴和低音提琴(贝尔格别出心裁地让音色相差悬殊的两种弦乐器互相接替)上的琶音又同协奏曲开头竖琴和独奏小提琴上的琶音遥相呼应。这种拱形的对称布局,是这部协奏曲的重要结构原则。从“慢—快—快—慢”四乐章的中间贯通、首尾呼应,以及各乐章之间在主题上和调性上的前后对应,到各乐章内部层层叠叠的拱形结构,和主题上、调性上的呼应,都体现了这个原则。

谬种误传二百年

——韦伯和兴德米特笔下的“中国曲调”

卢梭在1768年出版的《音乐辞典》“音乐”一条中列举了古希腊、中国和波斯的曲调为例，使读者“在这些乐曲中发现它们在音调上和我们的音乐相一致，从而使人赞赏我们的(音乐)规律的优越性和普遍性，但也会使另一些人怀疑传递这些曲调者的理解力和可靠性。”他所举的中国曲调是：

例378



1806年，德国作曲家韦伯从卢梭的《音乐辞典》里发现了这个“中国曲调”，并用它写了一首《中国序曲》。1809年，他为席勒所译意大利剧作家戈齐(Caro Gozzi，1720-1806)的喜剧《中国公主图兰多特》写作配剧音乐，包括1首序曲和6首器乐曲，其中序曲就是《中国序曲》的改写本，6首器乐曲也都用序曲中的“中国主题”作为音乐素材。1816年在一次音乐会上演出序曲

时，韦伯向听众介绍这个作品说："鼓和管引导出希奇古怪的旋律，由乐队以各种不同的形式表现出来。"当时西方人士还很少接触到中国音乐，由于少见多怪，所以韦伯称序曲中的"中国曲调"为"希奇古怪的旋律"。但这个曲调对于中国人来说，也同样会觉得有些古怪，怪就怪在第 3 小节的两个 fa。这显然是一个记谱上的错误。如果把第 3 小节前半小节改成 la sol mi re，我们就不难听出这个"中国曲调"原来就是我们的民间乐曲《万年欢》：



卢梭在《音乐辞典》中告诉我们，这个曲调"引自杜阿尔德(Jean Baptiste Duhalde，1674-1743)的著作"。杜阿尔德是法国耶稣会会员，曾在耶稣会负责整理世界各地传教士的来信。1735 年，他在巴黎出版了《中华帝国和中国鞑靼的地理、历史、编年史、政治和自然志》(Description géographique，historique，chronologique，politique et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise)一书，分 4 大册，详述中国各方面的情况，并附有插图和地图。卢梭所说的"杜阿尔德的著作"，就是指这部书。杜阿尔德在 250 年前出版的这部向西方人士介绍中国的著作，在国内已很难找到。据保罗·利斯特尔(Paul Listl)在《韦伯作为

序曲作曲家》一书(1936年维尔茨堡出版)中的查证,在杜阿尔德的书中,这个"中国曲调"的第3小节明明记着:

例380



此外,1792年随同英国特使麦卡特尼来过中国的巴罗(John Barrow,1764-1848),在他的《中国旅行》(1804年)第6章中也举了这个曲调,其第3小节也和杜阿尔德的记谱相同。可见《音乐辞典》中记作:

例381



是卢梭的笔误,g音"高不成",e音"低不就",结果都变成了f。这一笔误不仅把原来的五声音阶变成了六声,而且把原来的下行音阶曲调变成了西方音乐中常见的两音一组、环环相扣的音型;如果配上Ⅱ—Ⅴ的和声,那就再合适也没有了。用它来证明东西方音乐在音调上互相一致,"从而使人赞赏我们的(音乐)规律的优越性和普遍性",是很能迷惑人的。二百年前对中国音乐茫无所知的西方人士,看了卢梭所举的谱例,准会认为这个突如其来的第三小节,是中国音乐的一大特色。后世西方作曲家在自己的作品中引用这个"中国曲调"作为音乐素材时,不仅对卢梭的笔误不加怀疑,还在作品中大大地发挥了笔误所造成的中国音乐的"特色"。从卢梭的《音乐辞典》到韦伯的《中国序曲》和《图兰多特序曲》,还只是谬种流传的开始,影响还不是很大;到了本世纪40年代,现代德国作曲家兴德米特(1895-1963)又从韦伯的作品中汲取音乐素材,用于他的舞剧音乐。后来舞剧编导马辛(Leonide Massine)说他的音乐"个人成分太多",兴德米

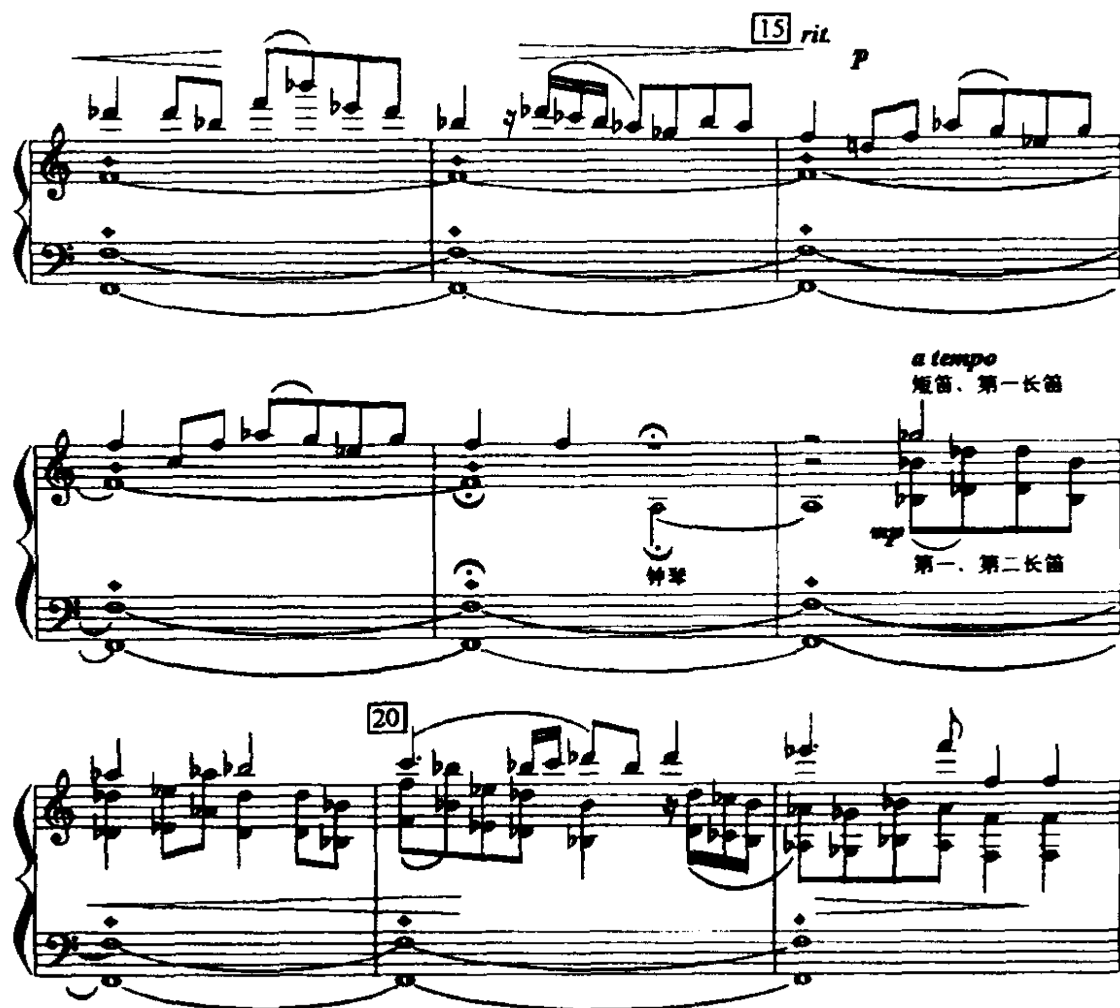
特因而改弦易辙，把舞剧音乐改写成了《韦伯主题交响变形曲》。这是兴德米特最动人的作品之一，它的影响之大，就远非韦伯的两首序曲可比了。

《韦伯主题交响变形曲》是一部包含四个乐章的管弦乐曲，第1、3、4乐章的音乐素材取自韦伯的三首供家庭音乐教育用的钢琴四手联弹曲(作品10和60)，第二乐章则是一首以韦伯《图兰多特序曲》主题为基础的谐谑曲。谐谑曲是这部管弦乐曲中最有特色的一个乐章，开头在弦乐器的持续音上，长笛和单簧管交替吹出“中国曲调”：

例382

Moderato (♩= 132)

第一小提琴 第一长笛 钟琴 中提琴 低音提琴 rit. 5 a tempo 短笛(第一单簧管低15度) 10 mp



兴德米特用调性色彩的变化来加强这个主题的异国情调，尤其是被卢梭记错了谱的第 3 小节，因微妙的半音变化而被渲染着特异的色彩。

从 18 世纪卢梭的《音乐辞典》，到 19 世纪韦伯的《图兰多特序曲》，再到 20 世纪兴德米特的《韦伯主题交响变形曲》，一首被记错了谱的中国民间乐曲，在欧洲谬种流传，历时将近二百年。过去中国闭关自守，不仅中国人对西方文化茫无所知，欧洲人对中国文化也一窍不通。将近二百年的谬种流传，起因于卢梭的笔误；而这笔误的形成，正反映了西方人士对中国音乐的隔膜和无知，即使像卢梭那样的启蒙思想家，也未能免俗。卢梭担心有人会“怀疑传递这些曲调者的理解力和可靠性”，他的话不幸而

言中;而因不理解中国音乐而作了不可靠的传播的,正是卢梭自己。作为《音乐辞典》中的谱例,是可以在再版时改正的;但被作曲家用作音乐素材,写成了作品,却就像生米煮成了熟饭,是无可挽救的了。《韦伯主题交响变形曲》是兴德米特的代表作,而这位作曲家已于23年以前作了古人,不可能再来改正这个“韦伯主题”,重新作曲。今天我们欣赏这首《变形曲》,听到这个被歪曲了的中国曲调和作曲家煞费苦心对那个记错了谱的小节所作的淋漓尽致的发挥,除了报以苦笑以外,也就没有更好的办法了。

第三编　乐话·乐论

音乐语言的表现作用

艺术作品是社会生活在艺术家头脑中反映的产物。各种艺术都要反映生活，表现生活；但因所用材料的不同、表现手段的差异而各自具有不同的艺术功能。

音乐是听的艺术，所用的材料（声音）是诉诸听觉的，是看不见也摸不着的。音乐是表演艺术，要经过作曲和演唱演奏两次创造，才能把艺术形象表现出来；因此音乐也是一种时间艺术，艺术形象是随着时间的推移而逐渐展示出来的。音乐不能像造型艺术那样塑造或描绘出形态逼真的物象和人像来，也不能像语言艺术那样表达明确的思想，叙述具体的情节，但它可以发挥听觉艺术和时间艺术的特长，利用旋律的起伏、节奏的弛张、力度的消长、节拍和速度的转换，以及和声、复调、调式、调性和音色的变化，在不断运动、不断发展中表现各种心理活动、感情状态和精神境界。音乐包含旋律、节拍、节奏、和声、复调、调式、调性、速度、力度、音色、音区、织体等多种表现要素；各种要素互相配合，构成了一个表情达意的体系，即音乐语言。

一　旋律、节拍、节奏

旋律又称曲调，是一系列乐音的有组织的进行。节奏是音响运动的轻重缓急，也就是音乐的脉搏，而节拍则是周期性的节

奏序列。高低不同的音的进行构成旋律线；按一定的节拍和节奏运行的旋律线，就是旋律。所以旋律是音的高低（旋律线）和音的轻重缓急（节拍、节奏）的综合。旋律有很强的表现力，是音乐语言中最重要的一种要素，常常被称为“音乐的灵魂”。

例383

贝多芬《第七交响曲》第二乐章开头主题的旋律

小快板



上例的旋律线非常平稳，除了7次顺着音阶稳步上行外，其余都是同音反复。$\frac{2}{4}$拍子的节拍，不断重复着 × × × | × × | 的节奏，非常简单，非常统一。这个主题的庄严沉着的性格，主要是由平稳的旋律线和整齐匀称的节奏所决定的。后来，这个旋律的下面加上了一个新的旋律，和原来的旋律同时结合。新的旋律的旋律线和节奏都起了很大的变化：

例384

中提琴及大提琴



原来以同音反复为主、音阶稳步上行为辅的旋律，现在变成了一系列微小的波状起伏；原来整齐划一的节奏，变成了长短不一、

变化多端的节奏;原来以自然音阶(旋律小音阶)为主的朴质无华的旋律,现在增加了微妙的半音变化。这样就使原来的主题所表现的凝重沉稳、端庄肃穆的意态,平添了许多委婉深挚的情味。

二　和声、复调、调式、调性

按照一定规律同时发响的几个音叫做和弦。和弦的运动构成了和声。如果说旋律是在平面上展开的音的序列,那末,和声就是向纵深发展的、立体化的音的序列。和声衬托旋律,有如绿叶扶持红花,可以使音响充实、丰满,并具有一定的色彩。

穆索尔斯基:《展览会中的图画》中漫步主题的开头的乐句



在上例中,前两小节是单线条的音乐,只有旋律,没有和声。后小两节加上了和声,孤单的旋律有了共鸣,有了立体感,描写在展览会中踽踽独行时的一抹思绪,在内心深处发出了回响。

复调是两个或两个以上旋律的同时结合。复调音乐是多线条、多层次的音乐,适宜于把不同的形象交织在一起,或从多方面来刻画一个艺术形象。上举贝多芬《第七交响曲》第二乐章一例,把两个旋律同时结合在一起,就是用了复调的手法,但同时又有和声的衬托,所以这段音乐共有三个层次——上面是第二小提琴的旋律,中间是中提琴和大提琴的第二旋律,下面是由低音提琴奏出的和声的低音部:

例386

第二小提琴

pp 中提琴及大提琴

低音提琴(低八度)

pp

调式是由乐曲中所用的基本音归纳而成的音列。常用的调式有大、小二种,小调又有自然小调、和声小调、旋律小调之分:

例387

上行　下行

大调

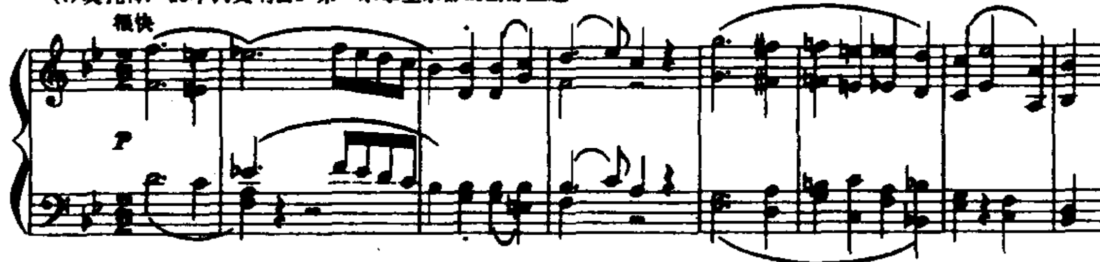
自然小调



大调和小调有不同的表现功能。通常大调比较刚健、明朗，小调比较柔和、暗淡。

例388

(1) 莫扎特：《C小调交响曲》第一乐章呈示部的副部主题



(2) 同上再现部的副部主题



上例(1)是出现在大调上的抒情主题，显示出一种希望和安慰。上例(2)除了移低小三度变为小调以外，其他都和例(1)基本相同；但由于调式的变化，希望和安慰一变而为失望和痛苦。

调性是调式的高度。调性步步移高，会造成逐渐紧张或逐渐明亮的感觉；反之，调性步步移低，会造成逐渐松弛或逐渐暗淡的感觉。

例389

(1) 格里格：《培尔·金特》第一组曲的"朝景"第一段旋律

小快板 田园风味

长笛 双簧管

E大调

长笛

#G大调

双簧管

长笛 双簧管 长笛 双簧管 长笛 双簧管

B大调 渐强

(2) 瓦格纳：歌剧《特里斯坦与伊索尔德》第三幕第三场"伊索尔德之死"

心 中的悲喜已经 说 尽，从 中 发出和 谐的 声音。

B大调 A大调 G大调 F大调

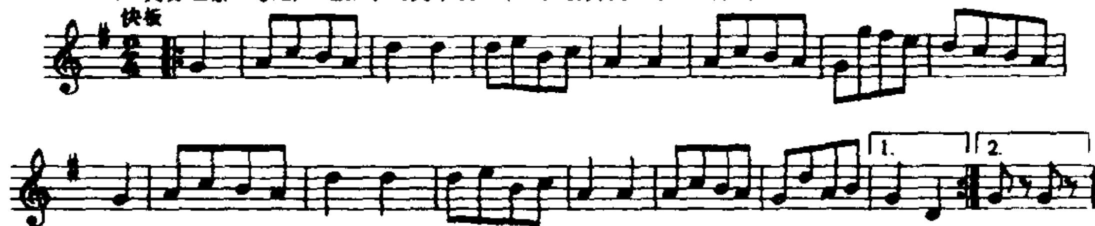
在上例(1)中，木管乐器所吹的田园曲旋律逐渐向上移调，从E大调到#G大调，再到B大调，描写早晨田野里太阳冉冉升起。在上例(2)伊索尔德垂死的歌调中，调性逐渐向下移转，从B大调而A大调—G大调—F大调，表现感情的松弛和净化。

三　速度、力度、音色、音区、织体

速度是音响运动快慢的尺度。力度是音响的强度。音色是不同人声或不同乐器所发的音的音质特征。音区是人声或乐器的整个音域中各部分的高低部位。速度的缓急、力度的刚柔、音色的明暗、音区的清浊也各有其表现上的特点。

例390

(1)奥芬巴赫：歌剧《地狱中的奥菲欧》中加洛普舞曲的第一段旋律



(2)圣-桑：《动物狂欢节》中"乌龟"的第一段旋律

行板　　庄严地



pp　小提琴（高八度）、中提琴（高八度）、大提琴、低音提琴（低八度）



上例(1)和(2)是同一个旋律，由于后者速度放慢，力度减弱，音区移低，原来由小提琴演奏的旋律，改由各种弦乐器隔八度齐奏，音色变得低沉浑厚，从而使欢快活泼的加洛普舞曲，变成了描写乌龟爬行的音乐。从中可以看出速度、力度、音色和音区所起的表现作用。

除此以外，织体也是音乐语言中的重要表现要素。织体是多声部音乐中纵横两方面的组织成分，有如一件纺织品的质地和花纹。从纵的方面来说，音乐有主调和复调两种织体，后者又分模仿复调和对比复调两种织体。

主调织体是旋律与和声的同时结合，旋律是主体，和声是背景，对旋律起着烘云托月的作用。如例 385 第 3 - 4 小节，主调织体包含 5 个声部，最高一层是旋律，下面都是和声。

模仿复调织体由几个互相模仿的声部组成，其中一个声部先奏出旋律，其他声部隔开一定的时间距离依次模仿这个旋律，如巴赫第一首《英国组曲》的前奏曲：

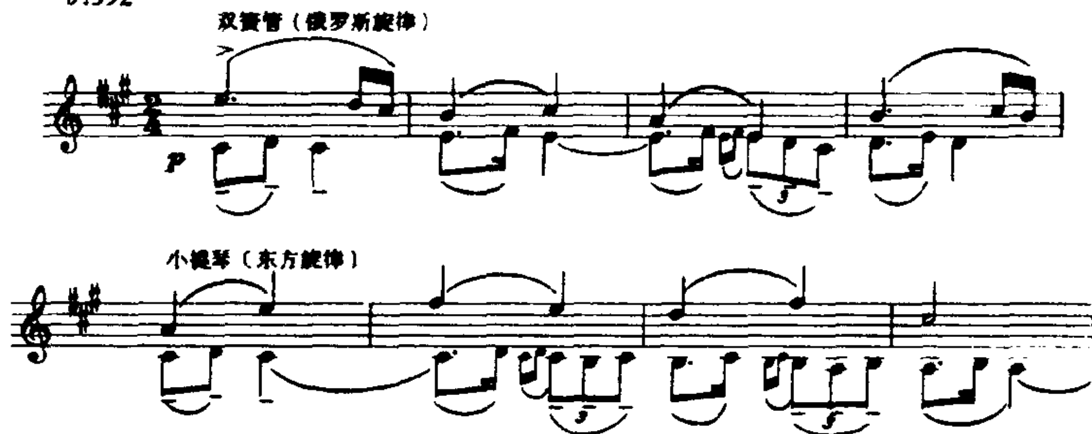
例391



模仿复调织体的各声部参差演奏着同一旋律，有时像山鸣谷应，有回声的效果；有时如影随形，亦步亦趋；有时则像前赶后追，造成一种紧张的气氛。

对比复调织体由几个不同的旋律同时结合而成，常用以表现对比形象的同时出现。如在鲍罗丁的交响音画《在中亚细亚草原上》中，遥遥相对的两个主题（俄罗斯旋律和东方旋律）先分别展示，然后用对比复调手法同时结合，表现俄罗斯军队和东方商队相逢在草原上：

例392



从横的方面来说，多层织体中的每个层次都有繁简不一、妍媸各异的旋律音型、和声音型和节奏音型，适合于表现多种多样的音乐形象，有如纺织品上的形形色色的花纹。如在李斯特的第三交响诗《前奏曲》中，当同一个主题作各种变形时，在纵的方面都是主调织体，但为了适应表现不同形象的需要，横向的织体“花纹”每次都有很大的变化。

例393

(1) 行板

圆号、中提琴

p 竖琴、小提琴

p

大提琴、低音提琴

(2) 小快板 田园风味

长笛、小提琴(低八度)

竖琴、单簧管、大管(低八度)

中提琴

大提琴

低音提琴



上例(1)是描写爱情生活的抒情主题,歌唱性的旋律由中提琴和圆号奏出,音色柔和淳厚;竖琴和小提琴均匀地、从容不迫地奏出摇曳生姿的和声音型,表现出一种妩媚温存的意态。上例(2)是描写乡村生活的牧歌主题,由木管乐器和弦乐器恬静地奏出;波状起伏的$\frac{6}{8}$拍子节奏,渲染出一幅悠闲静穆的田园画。上例(3)是雄壮威武的战斗主题,木管、铜管和弦乐器上一长一短的附点节奏,加上定音鼓的滚奏和军鼓的鼓点,是军队进行曲的典型写法。以上三个主题的旋律线相同,调式也没有变化,但由于节拍、节奏、速度、力度、调性、音色和织体的变化,表现的形象就迥然不同。

音乐语言中的每一种要素都具有一定的表现力,但音乐的总的表现效果不是由一种要素决定的。即使是被称为"音乐的灵魂"的旋律,也不能单独决定一切。从《前奏曲》中的三个主题可以看出,音乐能够鲜明生动地表现特定的艺术形象,是音乐语言中各种要素互相配合的结果。

四 风 格

音乐语言是音乐表现内容的手段,也就是音乐思维的工具。它是在一定的社会历史条件下形成和发展的。因此,不同时代、

不同民族、不同地区、不同流派、不同作曲家所用的音乐语言，甚至同一作曲家在不同时期或在写作不同体裁的作品时所用的音乐语言，都有风格上的差异。音乐语言的时代特征、民族特征、地方特征，以及某一流派或某一作曲家的创作特征，就是通常所说的音乐作品的风格。各种范畴的音乐语言，各有其表现手法上的特点，也就是各有其特殊的风格。从时代性来说，有古代风格、中世纪风格、文艺复兴期风格、巴洛克风格、古典风格、浪漫主义风格、印象主义风格、表现主义风格、现代风格等等；从民族性来说，有东方风格、西方风格、中国风格、欧洲风格、意大利风格、德国风格、法国风格等等；从作曲家的创作特征来说，有贝多芬风格、瓦格纳风格、德彪西风格等等；从作曲方法来说，有复调风格、主调风格等等；从体裁性来说，有民歌风格、室内乐风格、交响音乐风格、歌剧风格、声乐风格、器乐风格、键盘乐器风格等等；从音乐语言各种要素的风格特点来说，有旋律风格、和声风格、配器风格等等。如果把各种范畴的风格结合起来，就有巴洛克复调器乐风格、德国后期浪漫派的交响音乐风格等等。音乐风格的形成和发展，不仅离不开各时代、各民族和社会集团的美学观点与艺术风尚的影响，也是和当时的演唱、演奏技巧、作曲技巧以及所用乐器的表现性能密切相关的。

现在我们来听几首不同时代、不同民族的作曲家所作同一体裁的作品，比较一下音乐语言表现手法上的特点，看看它们在风格上有些什么差别。我们要听的作品是：

1. J.S.巴赫(1685－1750)：《平均律钢琴曲集》第1集第9首前奏曲(作于1722)年；

2. 肖邦(1810－1849)：《B大调前奏曲》(作品28之11，作于1836－1839年间)；

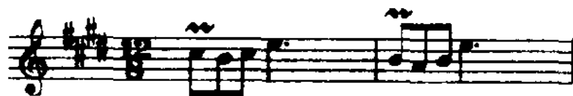
3. 德彪西(1862－1918)：《前奏曲集》第2集第7曲《月光

照临的阳台》(作于 1912 - 1913 年间)。

以上三个作品都是$\frac{6}{8}$或$\frac{12}{8}$拍子的钢琴前奏曲,但巴赫的前奏曲原来是用古钢琴演奏的,而肖邦和德彪西的前奏曲是用现代钢琴演奏的;巴赫的前奏曲是赋格(一种复调乐曲)的序引,而肖邦和德彪西的前奏曲则是独立的钢琴小曲;巴赫和肖邦的前奏曲没有标题,而德彪西的这首前奏曲则有“月光照临的阳台”的标题,作者把标题写在乐曲的末尾,并加上括号,表示标题是可有可无的。

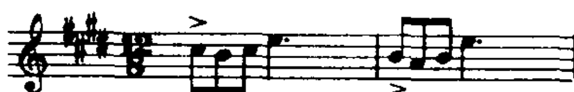
巴赫的 E 大调前奏曲是按照当时流行的田园曲的格调写作的,音乐清新明快,为后面生气蓬勃的赋格作好准备。田园曲多用$\frac{6}{8}$或$\frac{12}{8}$拍子;旋律自然流利,模拟牧人用管乐器吹奏的牧歌;低音部常常出现长音,仿效风笛上的持续低音。E 大调前奏曲是一首典型的田园曲,具有所有这些特色。富于装饰音的旋律、均匀流畅的节奏、以及结合运用模仿和模进的手法,都是 18 世纪前半叶键盘音乐的特点。当时的古钢琴是用羽管拨弦或用铜片击弦发音的,声音都是随发随灭,不能保持的;而且音响柔弱,没有明显的力度对比。装饰音的运用,除了把旋律装饰得更加华丽外,还有突出强音和使长音持续发响的作用。如 E 大调前奏曲中的——

例394



使用波音(w)的目的之一,是要弹出

例395



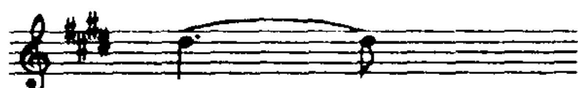
的效果来。其中的

例396



使用颤音(~~)的目的之一,是要使长音

例397



持续发响。这种装饰得很华丽的旋律,是巴洛克音乐的特征。17世纪意大利的建筑、雕刻和绘画一反文艺复兴盛期的庄严凝重,崇尚豪华和矫饰,世称巴洛克风格。17世纪和18世纪上半叶的巴洛克音乐是巴洛克艺术风格在音乐上的反映。E大调前奏曲在织体和结构上也体现了18世纪上半叶的复调器乐风格。全曲以一个乐句作为主题核心:

例398



接着就用模进和模仿等手法来发展这个主题核心。模进是在同一声部移低或移高位置反复前面的旋律,模仿是在不同声部上的模进。用模进和模仿等手法发展主题核心时,调性和调式不断变化。主题核心经过充分发展以后,最后在原调上结束。E大调前奏曲是分三个段落发展主题核心的:

第一段
- 主题核心(第1-4小节)　　E大调
- 主题核心经过初步发展后结束在属调上(第5-8小节)　B大调-b小调-B大调

第二段——主题核心的继续发展(第9-14小节)　B大调

—#f 小调—E 大调—A 大调

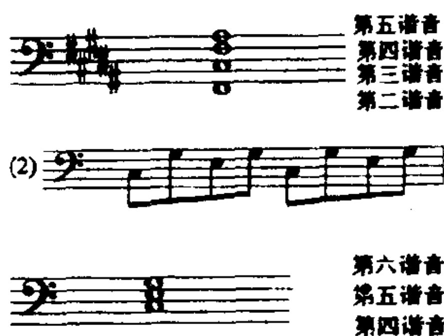
第三段{主题核心再现(第 15－18 小节)　A 大调
　　　　结尾(第 19－24 小节)　E 大调

肖邦的 B 大调前奏曲是 19 世纪欧洲浪漫派作曲家擅长写作的钢琴特性曲——一种短小隽永、自出机杼的钢琴小品。这种特性曲常用凝练的音乐语言表现一种呼之欲出的思想、情绪或意境,有时还加上文学性的标题。演奏肖邦这首前奏曲所需时间不到半分钟,但肖邦在寥寥数笔之中吐胆倾心,使人感到情意无穷。虽然没有标题,作者的匠心是不难理解的,法裔瑞士钢琴家科尔托(1877－1962)就曾给这首前奏曲加上了“少女的愿望”的标题。快速的抒情旋律倾注出拳拳瞩望的热情。虽然用了$\frac{6}{8}$拍子,却经常和$\frac{3}{4}$拍子交错进行:



突破形式的束缚,淋漓尽致地抒发感情,是浪漫派音乐的特征之一。肖邦在这里突破了$\frac{6}{8}$拍子的樊篱,用挥洒自如的音乐语言吐露出奔放的感情。支持右手旋律的,是左手的广阔音程分解和弦。这种分解和弦由谐音列中的第 2、3、4、5 各谐音组成(下例 1),用的是接近基音的下方谐音,所以音响很洪亮,同 18 世纪古典作曲家惯用的“阿尔培尔蒂低音”(下例 2)大异其趣:





沉闷单调的阿尔培尔蒂低音，是古钢琴音乐的产物，而音响洪亮的广阔音程分解和弦则必须由现代钢琴运用踏板奏出。它们的出现，都是以当时所用乐器的表现性能和音响科学水平为先决条件的。

德彪西的《月光照临的阳台》，是印象乐派钢琴音乐的珍品。19 世纪末 20 世纪初以德彪西为代表的印象乐派受法国印象画派的影响，力图用色彩鲜明的音乐语言表现对自然界的瞬间印象。印象乐派的音乐语言没有清晰的轮廓和严密的组织：旋律是闪闪烁烁的，旋律线时断时续，忽隐忽现；和声是飘飘荡荡的，常用没有倾向性的平行和弦，不用按照一定规律进行的功能和声；调性是模模糊糊的，不用和声来支持和巩固调性；结构是松松散散的，没有合乎逻辑的句法和章法；一切都是恍恍惚惚，隐隐约约，有如过眼烟云，可望而不可即；因为印象乐派作曲家所要表现的不是鲜明生动的具体形象，而是朦朦胧胧的气氛色彩和一霎那间的感觉印象。

《月光照临的阳台》既不是描绘月夜景色的写景之作，也不是对月抒怀的抒情之作，而是一首散发着月白风清、幽香郁馥的气息的音诗。德彪西是从法国作家列内·浦奥发表在《时代》杂志上的一封信里的一句诗获得灵感的，并用这句诗作为这首前奏曲的标题。德彪西的钢琴曲经常用多层织体的写法。这首前奏曲的织体分三层：上层是线条，中层是和弦，下层是低音。中

层从7个柔和的七和弦开始，开头4个和弦的高音暗示法国民歌《月光》的起句。这首民歌是母亲在月光下唱的一首摇篮曲：

例401



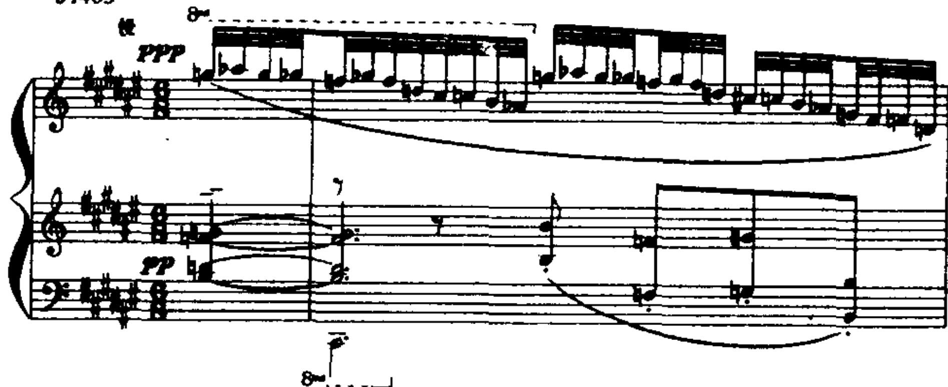
开头四个和弦用了民歌的开头四个音：

例402



上面是飘荡而下的快速音群，下面是深沉的持续低音。上层的快速音群(线条)和中层的和弦在c小调上，而持续低音则是#F大调的属音：

例403



这里的调性重叠不是为了增加动力，而是一种渲染色彩的手段。支持C小调的属和弦的，不是C小调的属音G，而是#F大调的属音#C。上、中、下三层不仅音区距离辽阔，调性关系也很疏远，使人感觉到夜空的空旷和迷濛。上层轻轻浮动的快速音群从高音区冉冉而下，给人以月光似水，倾泻大地，晚风阵阵，送来

花香的印象。这是这首前奏曲的基调。接着,上层和中层换成了稠密的和弦。随着速度的稍稍加快,又出现了轻快飞动的音型。冉冉浮动的线条有时作两声部反行,有时作平行八度,有时作平行三度,有时作平行三和弦,有时作平行七和弦,最后又片段地回复到原来的形式。和声与调性的变化是按照三度循环的调性布局进行的:

#F $\xrightarrow{(1-8)}$ ♭B $\xrightarrow{(9-12)}$ #F $\xrightarrow{(13-24)}$ ♭E $\xrightarrow{(25-27)}$ C $\xrightarrow{(28-31)}$ #F $\xrightarrow{(32-45)}$

但调性关系始终是不确定的,只是用个别和弦暗示一下而已;即使是基本调性(#F 大调)也是如此,直到最后才出现了#F 大调的主和弦。速度的变化和力度的变化是在基本慢速度(Lento)和基本弱音(pp)的范围内出现的微小的波动。总之,音乐语言中各种要素的变化,都只是一种色调(浓淡、深浅、疏密)的变化,不是要造成鲜明的对比。德彪西用音乐传达给我们的,是一种气氛和色彩,是一种感觉和印象,而不是轮廓清晰的艺术形象。这就是印象乐派的风格特点,是由这个乐派的美学思想和创作方法所决定的。

画题、诗题和音乐的标题

从画题说到音乐的标题

苏东坡称赞王维的诗“诗中有画”，王维的画“画中有诗”。诗和画常常相得益彰。唐代郑虔把题了诗的《沧州图》献给唐玄宗，玄宗称之为“郑虔三绝”。诗和画，加上中国特有的书法艺术，成为三绝，这是外国艺术所没有的。宋以后，在画上题诗题款，蔚然成风。方熏《山静居画论》云：“款题图画，始自苏、米，至元明而遂多，以题语位置画境者，画亦由题益妙。高情逸思，画之不足，题以发之，后世乃为滥觞。”

画题有3种，一是先题后画，二是先画后题，三是画家画好以后，由别人题诗、题款。只有第一种画题与标题音乐的标题是同一性质的。我国古代画家主张“意在笔先”，黄公望说，画山水要“先立题目，然后着笔。若无题目，便非上品。”(《画山水诀》)这是先题后画，正像作曲家根据标题创作乐曲一样。但在多数情况下是先画后题的。苏东坡在画上大书跋语三五行，开题款风气之先，米南宫父子继起仿效。题款又叫题跋，说明是先画后题的，正像舒曼常常写好了曲子再加标题一样，这就不是严格意义的标题音乐了。舒曼说他在创作《童年情景》时，“并不是把一个哭泣的孩子放在前面，然后用音乐来模仿他”，“这完全是另外一回事……题目是后来才产生的，这些题目实际上不过是对演

奏和理解音乐所作的巧妙的指示而已。”题画也有同样的作用。欧阳修说:“萧条淡泊,此难画之意;画者得之,览者未必识也。”(《试笔》)题跋就是为了把“览者未必识”的意境点出来。所以,好的题跋,是画龙点睛之笔;坏的题跋,难免画蛇添足之讥。明代大画家项墨林,字、画都好,但题跋常有画蛇添足的毛病,所以向他乞画的人,常常贿赂他的书童,等他一画好,就打个印章取出来,免得他加上不讨人欢喜的题跋。这叫做“避题钱”。许多作曲家对于画蛇添足的标题,是有自知之明的,用不到听众花“避题钱”。舒曼的第一交响曲原来各乐章都有标题,第一乐章是“春的觉醒”,第二乐章是“夜晚”,第三乐章是“快乐的游伴们”,第四乐章是“春的告别”。后来他觉得这些文学性的标题会分散听众的注意力,还是让音乐自己说话吧,就把这些标题全部删掉。里姆斯基-柯萨科夫的《天方夜谭交响组曲》原来四个乐章也各有标题:“海洋和辛巴德的船”,“游方僧王子的故事”,“青年王子和公主”“巴格达节日——船舶撞向上有青铜骑士的岩石”。后来感到没有必要硬给每个乐章安上一个明确的标题,在新的版本里,就都删去不用。

画题在突破画面的局限,抒发画笔未尽之意,从而扩大绘画反映生活的范围方面所起的作用,要比音乐的标题大得多。郭诩的《磨镜图》,据谢堃《书画所见录》,画的是:“一人坐凳上,作磨镜状,旁立一翁、一妪、二少妇,一妇持镜自照,镜中之容逼肖。”郭的题画诗写道:

团团古青镜,久为尘垢羞。
磨括回青光,背有双龙浮。
美人投其好,欲介金凤求。
此镜千金不易酬,此镜一览露九州。

我欲献君置殿头，照见天下赤子皆穷愁。

悲天悯人之旨跃然纸上，这是画面上没有画出来的主题思想。郑板桥画竹，画的是长短不齐的竹子。题画诗云：

两竿修竹出重霄，几叶新篁倒挂梢；
本是同根复同气，有何卑下有何高！

四句诗把为封建社会以富贫分贵贱鸣不平的思想点了出来。反之，音乐的标题大多就事论事，很少能道出弦外之音来，使人回味无穷。穆索尔斯基的歌剧《霍宛斯基党人之乱》的序曲，描写了黎明景色，标题就叫《莫斯科河上的黎明》。但这黎明隐喻着彼得大帝的改革时代，因为歌剧的内容是描写年轻的沙皇彼得对反动僧侣和贵族的黑暗势力作斗争，表现俄国腐朽的旧势力让位于彼得大帝时代的青年势力而趋于灭亡。但音乐和标题都只写了日常生活中的黎明，而把社会的黎明留给听众去想象。贝多芬的《田园交响曲》第二乐章描写了小河淌水的形象，标题是《溪边》。贝多芬对着潺潺流水是在想“逝者如斯夫，不舍昼夜”，还是在想“问君能有几多愁，恰似一江春水向东流”，贝多芬并没有在标题中告诉我们，也只好留给听众去想象。中国画的题诗、题款和题跋，常常能画龙点睛地道出绘画的主题思想，对于标题音乐的标题，很有可以借鉴的地方。

从诗题说到音乐的标题

我国的古诗大多没有真正的诗题。《诗经》用诗的开头二字作为题目。如《关雎》、《葛覃》、《卷耳》、《樛木》之类。古诗 19 首

原无题目，后人如果一定要给它们加上诗题，也只好用第一句如《行行重行行》、《青青河畔草》之类作为题目。后世诗歌的题目，主要有以下几种情况：

1. 说明创作背景或为谁而作，而不直接指明内容。如杜甫的《天末怀李白》、王昌龄的《芙蓉楼送辛渐》。白居易在《送吕漳州》诗中写道："独醉似无名，借君作题目。"这种诗题有似音乐中的《哈夫纳小夜曲》(莫扎特)、《克罗伊策奏鸣曲》(贝多芬)。

2. 以《感遇》、《述怀》、《遣兴》……为题。这种诗题，几乎可以适用于一切抒情诗，正像音乐中的《旋律》、《歌谣风行板》可以适用于一切抒情乐曲一样。

3. 以《拟古》、《即事》、《偶作》、《杂诗》、《本事》、《宫词》、《琴歌》……为题。这种诗题只说明了诗的风格和体裁，正像音乐中的《叙事曲》、《即兴曲》一样。

4. 像《诗经》一样，以诗的开头二字为题，如李商隐的《碧城》、《锦瑟》。

5. 概括诗意的诗题，或直接摘取诗中的词语，如李商隐的《贾生》，或笼统地隐括诗的内容，如刘禹锡的诗：

湖光秋月两相和，潭面无风镜未磨。

遥望洞庭山水翠，白银盘里一青螺。

诗题就叫《月望洞庭》。

6. 干脆就以《无题》、《失题》或《阙题》为题，如李商隐、王昌龄的某些诗。

7. 词、曲则以词牌、曲牌为题，类似音乐中以曲牌为名的《柳摇金》、《夜深沉》和说明板腔结构的题目《十八板》、《老六板》之类。

8．诗中都是隐语，而诗题点穿了这些隐语，像是谜语的谜底，如杜牧的《鹭鸶》诗云：

雪衣雪发青玉嘴，群捕鱼儿溪影中；
惊飞远映碧山去，一树梨花落晚风。

杨慎《升庵诗话》说此诗“分明鹭鸶谜也”。

以上8种诗题，前7种类似非标题音乐的题目，即说明体裁、形式、风格和概括性内容的题目，第8种诗题也同标题音乐的标题不一样，因为标题音乐不是隐语，作者是力图鲜明地表现标题内容的；标题音乐的标题也不是谜底，按照李斯特的解释，标题是指明曲中诗情画意的文字，目的为了防止欣赏者错误地理解乐曲。

诗题和标题的得失

前人议论诗题的得失，有两种不同的见解：

肯定诗题而否定无题诗的，有陆游、郑板桥和纪晓岚。陆游斥唐人无题诗都是“杯酒狎邪之语，以其不可指言，故谓之无题，非真无题也。”（《老学庵笔记》）郑板桥认为“作诗非难，命题为难。题高则诗高，题矮则诗矮，不可不慎也。少陵诗高绝千古，自不必言，即其命题，已早据百尺楼上矣。……只一开卷，阅其题次，一种忧国忧民、忽悲忽喜之情，以及宗庙丘墟关山劳戍之苦，宛然在目。其题如此，其诗有不痛心入骨者乎？”（《范县署中寄舍弟墨第五书》）纪晓岚则曰：“无题诸诗大抵祖述美人香草之遗，以曲传不遇之感，故情真调苦，足以感人，特诗格不高，往往失之纤俗，衍为七律，大易浮靡。”

意味深长的诗题，可以启发读者的想象力，起到引人入胜的作用；把无题诗一概斥为“杯酒狎邪之语”或“祖述美人香草之遗”的“纤俗浮靡”之作，是不恰当也是不公正的。杨万里《红锦带花》诗的最后两句写道：“后园初夏无题目，小树微芳也得诗。”不仅说出了无题诗的旨趣，也可以作为非标题音乐的妙谛。王国维曾经慨乎言之：“诗之300篇、19首，词之五代、北宋，皆无题也。非无题也，诗词中之意，不能以题尽之也。自花庵草堂每调立题，并古人无题之词亦为之作题，如观一幅佳山水，而即曰此某山某河，可乎？诗有题而诗亡，词有题而词亡。”（《人间词话》卷上）为古人无题之诗作题，不免画蛇添足之讥，是不足取的；但说“诗有题而诗亡，词有题而词亡”，则又不免危言耸听，说得过火了。

音乐标题的得失，也像诗题的得失一样，是音乐美学上争论不休的问题。以汉斯立克为代表的音乐美学家认为：“音乐是以乐音的行列、乐音的形式组成的，而这些乐音的行列和形式除了它们本身之外别无其他内容。”所以标题音乐的标题是强加给音乐的，是破坏了音乐的独立性的，是不符合音乐艺术的规律的。“因为只有器乐才是纯粹的、绝对的音乐艺术。……在谈到音乐的‘内容’时，我们甚至必须排除带有标题或说明的音乐作品。”（《论音乐的美》）汉斯立克斥责李斯特的标题交响音乐“前所未有地把音乐的独立意义取消，它把音乐仅仅作为一种唤起形象的药剂让听众饮服”。但是，他的这种形式主义美学观，不仅为他的论敌所反对，连他所支持的、作为“纯音乐”代表作家的勃拉姆斯，也并不同意。1856年1月15日，勃拉姆斯在写给克拉拉·舒曼的信中讲到汉斯立克的《论音乐的美》时写道：“甚至当我随便翻翻这本书的时候，我都找出了那么多蠢话，使我简直看不下去。”

反之,浪漫派音乐大师李斯特则热衷于通过标题来沟通作曲家与听众之间的精神交往。他热情地肯定了标题对器乐作品的积极作用,以及标题音乐进入当代音乐生活的必然性:“标题能够赋予器乐以各种各样性格上的细微色彩,这种种色彩几乎就和各种不同的诗歌形式所表现的一样。”“有了标题,他(作曲家)就能指出自己思想发展的方向,以及他选择题材的观点了。在这种情况下,标题逐渐成为不可缺少的东西,它之渗入音乐艺术的最高领域也就是完全应当的。”“标题之进入音乐,犹如朗诵之进入歌剧,是一种必然的事。标题和朗诵尽管会碰到阻碍和约束,它们终究能够顺利发展,显示出自己的威力。它们已经成为我们社会生活和精神教养中必不可少的东西,它们迟早会踏出一条路来。”但李斯特丝毫也没有因此而否定非标题音乐,他认为在不同的情况下,标题音乐和非标题音乐可以各尽其长,各得其所,并行不悖。他说:“一般说来,纯交响音乐的作者往往把人引入一个理想的境界,并让人发挥自己的幻想,使这个境界变得更加美妙。在这种情况下,最有害的是把我们想象中的画面或思想强加于人。让每个人都默然满足于那些只可意会、不可言传的启示和形象吧。至于说到力图描写出自己心中蕴藏已久的形象和自己内心活动的交响音乐的人,那么,他为何不能通过标题而得到人们完全的理解呢!”

标题的作用对于作曲家和听众来说,都有其积极的一面,也有其消极的一面。标题可以说明作品的思想内容,使听众易于理解作曲家的创作构思;也可以把音乐所不能表达的内容,用文字表达出来,补音乐之不足。但标题也会束缚听众的想象力,并把音乐所没有表现的东西,强加于听众。李斯特就曾谈到:“如果今后他们(听众)对音乐的想象必须限制在轮廓早已完全确定的场景中,如果今后必须严格按照作者的意图去理解种种形象,

那末，他们的主观理解就将遭到损害，他们的想象力也会受到束缚。"舒曼在评论柏辽兹的《幻想交响曲》的标题时也说过：德国听众"不情愿作者这样粗鲁地指导他们的思想，贝多芬不信任他们会猜出《田园交响曲》音乐的意义，而用上标题，他们对这件事已经感到很委屈了"。这说明标题音乐虽然是一个进步的传统，也不是有百利而无一弊的。作曲家根据不同的题材，采用不同的表现方法，有时写成标题音乐，有时写成非标题音乐；听众按照自己的艺术趣味和欣赏习惯，有的喜欢听标题音乐，有的喜欢听非标题音乐，都是无可非议的。19 世纪标题音乐盛行以来，非标题音乐依然在蓬勃地发展，没有因此而偏废，原因就在于此。但在我们的音乐百花园中，非标题音乐这枝花至今还没有欣欣向荣地繁殖起来，标题音乐和非标题音乐之间还存在着一条鸿沟，非标题音乐常常被认为是思想性不强的作品，甚至认为写作非标题音乐是无的放矢，故弄玄虚。过去，"四人帮"实行文化专制主义，曾对"无标题音乐(也就是我所说的非标题音乐)问题"大张挞伐。按照"初澜"的说法，"无标题，仅仅是资产阶级作曲家掩盖其作品阶级内容的一种手法而已"。这样说来，他们别有用心的"主题先行"是理所当然的金科玉律，而非标题音乐却反而是资产阶级的阴谋文艺了。这顶大帽子拿在手里，还有谁敢写非标题音乐呢？"四人帮"在音乐界造成的思想混乱，其流毒至今还远远没有肃清。直到现在，作曲家对于非标题音乐的写作，还是噤若寒蝉，在我们的音乐生活里，这种现象是很不正常的。

圆舞曲谈荟

圆舞(或音译为“华尔兹”)是起源于奥地利民间的一种三拍子舞蹈。它现在已是通行于世界各国的交谊舞。但在 19 世纪之初,跳圆舞却曾被认为是伤风败俗的不道德行为。出版于 1805 年前后的英国《里斯百科辞典》说:圆舞是“一种新创的放荡的德国舞曲”。“圆舞一语,源出于动词‘华尔岑’(walzen),含有旋转、溜滑、翻腾、摔倒或在烂污泥里打滚的意思。姑且不说这些含义和舞蹈本身有何相似之处,每当我们看到外国上流人物跳这样的舞时,就不禁会想起一个英国母亲看见她的女儿这么亲密地应酬着别人时,心里会多么不自在,而当她看见姑娘们以放荡不羁作为礼貌来回敬别人时,就会更加感到忐忑不安了。”但是,曾几何时,圆舞和圆舞曲不仅风行于交际场合,也广泛应用于歌剧和舞剧中;不仅作为交谊舞来跳,也作为独立的器乐曲来演奏,作为声乐曲来演唱;不仅舞蹈音乐和轻歌剧的作者如兰纳、施特劳斯父子等人写作这类作品,许多浪漫派大作曲家如韦伯、舒柏特、舒曼、肖邦、李斯特、勃拉姆斯等也写起圆舞曲来了。

圆舞的风格和形式是多种多样的,主要类型可分 3 种:第一种是古老的缓慢的圆舞,一对对舞伴像散步一样优游自在地跳着这种舞;第二种是维也纳圆舞,旋转的动作非常急速,使人看了眼花缭乱,而且三拍子的第二拍常比正规的节拍要稍微早一些出来,这就推动了舞蹈的律动,显得更加活跃;第三种是中等

速度的圆舞，这是现代舞会上所跳的一种，圆舞曲大师兰纳和斯特劳斯父子所创作的，就是这种舞蹈的音乐。

小斯特劳斯有“圆舞曲之王”的称誉，所作圆舞曲优雅绚丽，妩媚动人，连大作曲家勃拉姆斯也自愧不如。有一次小斯特劳斯夫人请勃拉姆斯在她的扇子上题字，勃拉姆斯抄了一句小斯特劳斯的圆舞曲《蓝色多瑙河》的旋律，然后署名道：“可惜不是勃拉姆斯所作。”小斯特劳斯的圆舞曲常由四五首舞曲联成一套，前面加上引子，后面加上尾声，成为由一系列同一体裁的乐曲组成的套曲。他的圆舞曲都有一个题目，如《蓝色多瑙河》、《维也纳森林的故事》、《艺术家的生涯》、《皇帝》、《一千零一夜》、《维也纳气质》、《南国的玫瑰》等等，但这些题目都是为了吸引人们的注意而外加的，它们和音乐的内容并没有什么内在的联系。有些题目看起来似不健康，如《人生只活一次》、《酒、女人和歌》之类，其实音乐倒并没有什么颓废和色情的成分。

肖邦的钢琴圆舞曲是独立的艺术作品，不是可以用来伴舞的。有些圆舞曲是诗意盎然的抒情作品，表现了意味深长的艺术境界。例如升 c 小调圆舞曲就是一首浮想联翩、思潮起伏的动人诗篇。慢板的降 A 大调圆舞曲则是一首倾诉衷情的圆舞曲诗，是为波兰贵族佛青斯基伯爵的女儿马丽雅而作的。肖邦和佛青斯基一家是世交，佛青斯基的三个儿子都曾在肖邦父亲的学校里读过书。肖邦曾经爱上马丽雅，并向她求过婚，但遭到了拒绝。马丽雅珍藏着这首圆舞曲的原稿，作为临别纪念。肖邦的圆舞曲也常被加上别号，并且流传着种种有趣的传说。例如 F 大调圆舞曲的别号是“猫”，据说肖邦养着一头猫，有一次在钢琴的键盘上跳来跳去，从而启发肖邦写出这首圆舞曲后半部分轻快跌宕、包含着许多倚音的旋律来。又如速度极快的降 A 大调圆舞曲的别号是“狗”，乐曲一开头就翻来复去奏着四个

音，像转圈子一样。据说肖邦写这曲子，是因为看见乔治·桑的狗在地上旋转不息，追逐着自己的尾巴而得到启发的。

圆舞曲是舞剧最常用的古典舞曲。在歌剧中，除了芭蕾舞音乐有很多著名的圆舞曲外，独唱曲、重唱曲和合唱曲也常常采用圆舞曲的体裁。圆舞曲在小歌剧和轻歌剧中起着更为重要的作用。匈牙利作曲家雷哈尔的小歌剧《快乐寡妇》中的几首圆舞曲，曾经风靡一时，成为广泛流传的轻音乐。这部小歌剧中的女主角汉娜·格拉瓦里，是乌拉圭首都蒙得维的亚富有的制铁商的寡妇，许多人都看中了她的巨额遗产，纷纷向她求婚；但她看透了他们自私的意图，一一加以拒绝。她所倾心的人，是她的老情人达尼洛。当她和丈夫结婚以前，他们曾经相爱过，但后来因无谓的争吵而分手。达尼洛从此发誓不和比他富有的女人结婚，因此现在不可能再接受她的爱。但汉娜却说她实际上并没有财产，这就使达尼洛消除了顾虑，两人终于结成良缘。事后汉娜告诉达尼洛说，她所以说自己没有财产，是因为只要她结了婚，财产就属于她的丈夫所有了。这部小歌剧中最为脍炙人口的，就是第三幕中汉娜和达尼洛的圆舞曲二重唱：

听吧，音乐正在唱着“我爱你”，
愿你也从心底说出“我爱你”。
我俩山盟海誓，手儿紧紧携，
我的爱人，再说一次“我爱你！”

大家翩翩起舞，心儿也随着飘，
一想到你是我的，一切忧愁变欢笑。
虽然你我相视微笑，始终不说一句话，
但心里在说：“永远相爱不相抛！”

标题音乐作品中也有不少出色的圆舞曲。柏辽兹的《幻想交响曲》是“一个艺术家的生涯中的插曲”。第二乐章描写艺术家置身于舞会之中，音乐奏起了圆舞曲，优美生动、清新酣畅的旋律，足以令人心醉，然而他还是念念不忘自己的情人。代表情人的旋律，也变成了圆舞曲。李斯特根据雷瑙的《浮士德》写了两首插曲，第2首插曲描绘魔鬼梅菲斯托在乡村旅店里的舞蹈，跳的也是圆舞，音乐时而辛辣，时而粗野，时而脉脉含情，时而萎靡不振，时而又如醉如狂，刻画梅菲斯托的性格可谓入木三分。圣-桑的交响诗《骷髅之舞》则是一首怪诞的圆舞曲，阴郁的曲调交织着骷髅敲打骸骨的声音，群魔乱舞，直到金鸡报晓才逃之夭夭。

圆舞曲源出民间，和人民的风俗生活紧密相连。早期的圆舞曲大都是大调性的，旋律大都流利平滑，优美生动，充满浓郁的生活气息。舒伯特的圆舞曲是和民间艺术血肉相关的，因此，出版商要给他的作品加上“忧郁”的标题，从而和清新欢畅的民间格调背道而驰，是作者所不能接受的。但当19世纪后半叶，资产阶级逐渐走向衰颓，悲观失望的情绪逐渐滋长的时候，忧郁、伤感的气质也日益反映到圆舞曲中来。到了19世纪末、20世纪初，文艺上出现了脱离现实生活、表现个人捉摸不定的感受和虚无缥缈的幻觉的神秘主义倾向。音乐和这种倾向的文艺也结下了姻缘。芬兰作曲家西贝柳斯的著名作品《忧郁圆舞曲》（恰好和出版商强加给舒柏特作品的别号同名）就是一个例子，它是为芬兰作家耶尔内菲尔特的戏剧《死亡》写作的音乐。戏剧描写的是垂死的病人的超自然幻觉，但音乐本身倒并没有什么神秘的气息，名为《忧郁圆舞曲》，其实也并没有感伤哀怨的情调，而是一支真挚亲切、委婉动人的曲子；在音乐爱好者中不仅

作为管弦乐曲来欣赏，还被改编成钢琴、小提琴和手风琴的独奏曲，真正是一首雅俗共赏的圆舞曲。

印象派作曲家笔下的圆舞曲，与其说是风俗生活的写照，不如说是风格和体裁的模拟；但在气韵生动、色彩鲜明方面，是足以引人入胜的。德彪西的《格拉那达之夜》(哈巴涅拉舞曲)、《拉莫礼赞》(萨拉班德舞曲)、《慢板》(圆舞曲)，都是这一类型的舞曲。拉威尔虽然也被归入印象派，他的作品和德彪西其实大不一样，轮廓要清晰得多，动力要强得多，有些作品简直不能算是印象主义作品。拉威尔的管弦乐《圆舞曲》就是如此，用作者的话来说，是一首"舞蹈之诗"，是"圆舞的礼赞"，他所要表现的意象是这样的：

"卷云闪耀着光芒，穿过裂缝，成对地翩翩起舞。浮云渐渐消散。呈现在我们面前的是一座大厅，里面的人群正在跳着旋转舞。场景渐渐明亮起来。灯架上的蜡烛大放光辉。这是一座1855年左右的皇宫。"

拉威尔的管弦乐组曲《鹅妈妈》第四乐章，也是一首别开生面的圆舞曲，题目叫做"美人和野兽的对话"，内容是一个西方家喻户晓的童话：

美人："当我想到你的好心时，就不觉得你是丑恶的了。"

野兽："是的，我有一颗善良的心，但我毕竟是一头野兽。"

美人："可是许多人比你更像野兽。"

野兽："如果我有智慧，我将用美妙的词句来报答你，可惜我是一头野兽。"

……

野兽:“美人,你肯做我的妻子吗?”

美人:“不,野兽。”

野兽:“只要我有再见你一面的荣幸,我死了也是甘心的。”

美人:“不,亲爱的野兽,你不能死,我要你做我的丈夫。”

突然,野兽不见了,站在她面前的是一位神采奕奕的王子。王子向她道谢,因为她的爱情解除了使他变为野兽的魔法师的咒语。

圆舞曲不过是许多音乐体裁中的一种,但是,从一斑可以窥见全豹,两百年来圆舞曲的演变,是文艺思潮和音乐风格演变的一个缩影。

进行曲谈荟

进行曲在我们的社会生活中，起着非常重要的作用。除了鼓舞人心的器乐进行曲以外，许多革命歌曲和爱国歌曲，从土地革命战争时期的《工农兵联合起来》、《三大纪律八项注意》，救亡运动和抗日战争时期的《义勇军进行曲》、《游击队歌》，解放战争时期的《解放军进行曲》、《战斗进行曲》，到社会主义革命时期的《歌唱祖国》、《志愿军战歌》、《娘子军连歌》、《一定要解放台湾》……也都以进行曲的节奏，吹响了革命的号角，唱出了时代的最强音。

进行曲是一种外来的音乐体裁，最初是行军时用来壮军威、鼓士气的乐曲，是一种双拍子的队列音乐。土耳其的进行曲是出了名的。人们常常给那种鼓角喧天、大吹大擂的军乐，加上"土耳其进行曲"的雅号。莫扎特和贝多芬不是都写过"土耳其进行曲"吗？莫扎特的A大调钢琴奏鸣曲末乐章，是按照喧聒热闹的土耳其进行曲风格写作的回旋曲；他还在歌剧《后宫诱逃》中着意描摹了土耳其音乐。贝多芬在《雅典废墟》配剧音乐的回教托钵僧合唱总谱上注明要"用一切可能有的喧闹的乐器，如响板、铙钹等等"，来加强土耳其音乐的气氛。他还在第九交响曲的一个早期的稿本上写道："用土耳其音乐结束这部交响曲。"指的就是现在第四乐章那一段金鼓齐鸣的进行曲。所谓"土耳其进行曲"，或"土耳其音乐"，都是指"坚尼萨里音乐"。坚尼萨里(Janizary)是苏丹(土耳其王)的近卫兵，他们的乐队包含

各种木管乐器和大鼓、小鼓、铙钹、三角铁等打击乐器，奏出喧闹刺耳的音乐。过去土耳其每换一个苏丹，就要换一首“土耳其进行曲”式的国歌。阿卜杜尔·哈米德二世(1842—1918)的国歌是纯粹器乐的进行曲，马赫穆德五世(1844—1918)的国歌则是进行曲型的歌曲。基马尔革命后的国歌《独立进行曲》，也是唱歌词的进行曲，这首国歌一直沿用到现在。18 世纪中叶，奥地利、匈牙利、普鲁士、法国和英国都采用了土耳其式的军乐队，“土耳其进行曲”盛极一时。这种“土耳其热”，在海顿、莫扎特、贝多芬以至柏辽兹、瓦格纳的作品中，都有所反映。

匈牙利的《拉科西进行曲》，是在近代音乐史上有突出地位的一首军队进行曲。这首进行曲相传是 18 世纪初叶匈牙利民族独立运动领袖拉科西(1676—1735)的士兵创作的，作者已经佚名；也有人认为它是匈牙利吉普赛小提琴家比哈里在 1809 年前后为出发抗击拿破仑的佩斯军团写作的。其实，比哈里只是予以加工，使它定型的一人，它的产生要比这早得多。从 18 世纪到 19 世纪，《拉科西进行曲》是匈牙利民族独立运动的战歌。这是一首生气蓬勃、热情洋溢，而又有鲜明的民族色彩的进行曲，它为世人所熟知的匈牙利士兵舞曲(Verbunkos)奠定了音乐的基础。匈牙利民族歌剧创始人埃尔凯尔曾经把它改编为钢琴曲。我们在匈牙利电影《埃尔凯尔传》中，可以看到他在一次音乐会上演奏这个曲子，受到李斯特赞赏的情景。但现在流传得最广的，则是李斯特和柏辽兹的改编曲。李斯特根据《拉科西进行曲》写了第 15 首《匈牙利狂想曲》，并把这首进行曲改编为管弦乐曲和钢琴二重奏。柏辽兹于 1846 年访问布达佩斯时，从埃尔凯尔那里知道了《拉科西进行曲》，并就地写出了管弦乐总谱。他在回忆录中谈到在匈牙利初次演出他改编的《拉科西进行曲》的情况说：

“在以旋律开头几小节的节奏为基础的小号乐句之后，主题出现了，你会记得，是在弦乐器的拨弦伴奏下，由长笛和单簧管轻轻奏出的。听众鸦雀无声地倾听着这个料想不到的呈示部。但在一段长大的‘渐强’以后，乐队掀起了惊涛骇浪，并发出了延宕已久的ff(强音)时，前所未闻的喊叫和跺脚声震动了全场。全体听众如醉如狂，火热的情绪凝集成一片爆炸声，这使我恐惧得浑身发抖。我感到自己的头发在竖立起来。”那时正是匈牙利民族运动高涨的年代，匈牙利人是作为一首革命的战歌来接受它的。这次演出使柏辽兹受到极大的鼓舞，他决定把这首匈牙利进行曲放进他的戏剧故事《浮士德的劫罚》中去，并不惜改变情节，让浮士德来到匈牙利。这部剧曲第一部分的场景，改成了匈牙利平原。第二场开始时，军队在行进，浮士德唱道：

> 但是，田野里闪耀着战斗的光芒。
> 啊，多瑙河的儿子们准备奔赴疆场。
> 显得何等自豪和欢乐，
> 他们把铠甲穿上。
> 眼睛里爆发出火花，
> 胜利的歌声在他们的心里震动，
> 只有我还是这么冷静，对光荣事业无动于衷。

于是乐队奏起了今天音乐会听众所熟知的《拉科西进行曲》。柏辽兹为了迁就这首进行曲而把主人公带到匈牙利，受到一个德国著名批评家和其他许多人的严厉责难，他为此在总谱的序言中作了辩解：“许多人责问作者为什么要把主人公带到匈牙利。回答很简单，他只是为了要引用一首匈牙利主题的乐曲。这是他可以毫不迟疑地公开承认的；如果有别的音乐主题促使他这

样做的话,他也可以把他带到别的任何地方去。歌德自己在《浮士德》的第二部中不是也把他的主人公带到了斯巴达的梅纳劳斯宫吗?"(见郭沫若译《浮士德》第2部第200页。)

军队进行曲共分3种:速度比较慢的是阅兵进行曲,其次是快步进行曲,最快的是冲锋进行曲。除了军队进行曲以外,还有用于各种场合的进行曲,如节日进行曲、婚礼进行曲、丧葬进行曲、宗教进行曲等等。这些形形色色的进行曲,尽管表现方式不同,速度也快慢不一,但都有队列音乐的特点,所以也都像军队进行曲一样,采用双拍子的节拍。但在例外的情况下,也可以遇到三拍子的进行曲。舒曼的钢琴套曲《狂欢节》,就是用三拍子的进行曲来结束的。这首进行曲叫《大卫集团对腓力斯人的进行曲》。腓力斯人是古代地中海东岸的居民,以思想庸俗、心地狭窄著称。大卫是《圣经》中打败腓力斯人、统一犹太各部落,受到民众爱戴的古以色列国王。舒曼用大卫集团来代表艺术上的革新派,用腓力斯人来代表保守分子。大卫集团的主题朝气蓬勃,雄健有力;腓力斯人的主题则是一首古老的《祖父舞曲》,舒曼以此来嘲弄保守分子的墨守成规。传统的进行曲是双拍子的,而舒曼这首进行曲则打破常规,采用了三拍子的节拍,这也象征着革新的精神。现在三拍子的进行曲已经屡见不鲜,特别是在歌曲中;波隆贝斯库的爱国歌曲《三色旗》和美国的国歌,就是典型的例子。

丧葬进行曲是送葬者的队列音乐,是哀悼死者的、小调式的进行曲。但18世纪的丧葬进行曲也有用大调式写的,例如亨德尔的清唱剧《扫罗》中的《丧葬进行曲》就是这样的,这首进行曲已由英国陆军采为葬礼音乐。最著名的丧葬进行曲是贝多芬的《英雄交响曲》第二乐章、降A大调钢琴奏鸣曲第三乐章和肖邦的降b小调钢琴奏鸣曲第三乐章。贝多芬的《英雄交响曲》原来

是准备献给拿破仑的，其中的丧葬进行曲据说是哀悼1797年战死在科布伦兹附近的法国将军奥什的；但做过贝多芬学生的钢琴家车尔尼引述贝多芬的朋友贝尔托利尼的话，却说这英雄是1801年战死在埃及亚历山大城的英国将军阿柏克隆比，也有人说是误传战死的英国海军统帅纳尔逊。一部献给拿破仑的作品，竟会去哀悼拿破仑的敌人，这无论如何是不可想象的。1821年当贝多芬听到拿破仑死在圣赫勒拿岛时，说他在17年前对英雄的结局已有了预感，指的是在这部交响曲的第二乐章写了英雄的死亡。降A大调奏鸣曲里的丧葬进行曲写明是"悼念一位英雄之死"，但这英雄也未必有一个具体的人物；后来在1814年，贝多芬为歌颂在民族战争中英勇牺牲的女英雄普罗哈士卡的戏剧写了配剧音乐，把这首丧葬进行曲改编为管弦乐曲，作为哀悼这位女英雄的乐曲。肖邦的丧葬进行曲是悲悼苦难的祖国的民族哀歌。音乐描绘送殡行列伴随着低沉的葬钟前进；从低声啜泣，到最强烈的哀恸，都细致地刻画出来了。肖邦的传记作者卡拉索夫斯基说："只有灵魂中回响着整个民族的哀痛的肖邦，才能写出这样的丧葬进行曲来。"李斯特认为这个曲子"不仅哀悼了一位英雄之死，而且哀悼了整个一代人的牺牲"。1849年10月30日，肖邦的葬礼在巴黎圣玛大肋纳教堂举行时，法国作曲家雷贝特地把这个曲子改编为管弦乐曲，作为葬礼的前奏。

最奇妙的丧葬进行曲，大概要数瓦格纳的乐剧《诸神的黄昏》中的哀乐了。剧中主人公齐格弗里德的这首丧葬进行曲，简直是一篇墓志铭。要用音乐来叙述死者的生平是难于想象的，瓦格纳要不是运用"主导动机"的手法（用各种乐汇分别代表特定的人物、事件、思想、感情等等），是写不出这篇墓志铭来的。一开始，定音鼓敲出了"死亡动机"，就是这个曲子的基本主题。接着，铜管乐器吹出"威尔松格族动机"和"威尔松格族的英雄气

概动机”,这是写死者的出身的。然后,木管乐器上的“同情动机”和“爱情动机”描写死者父母的结合。音乐叙述了死者的家世以后,全部乐器奏出了“宝剑动机”。死者的父亲齐格蒙德是诸神之王沃旦的私生子,宝剑是沃旦给他自卫的;但后来沃旦改变了保护齐格蒙德的初衷,用长矛打断了他的宝剑。齐格弗里德长大后得到了用莱茵河黄金铸成的指环,因而获得了非凡的力量,得以用家传的破剑击断沃旦的长矛,所以这把宝剑是齐格蒙德父子命运的关键。乐队接着依次出现了“齐格弗里德动机”和“齐格弗里德的英雄动机”,描写死者的业绩,音乐达到了高潮;然后又出现了“布林希尔德动机”,即死者爱人的动机,以凄楚哀婉的音乐,描述他的爱情。最后以悼念英雄之死的哀乐结束了这篇墓志铭。

婚礼进行曲有两种类型:一种是欢腾的节日进行曲,以门德尔松为《仲夏夜之梦》所作配剧音乐中的婚礼进行曲为代表;另一种是新人缓步进入礼堂的队列音乐,以瓦格纳的歌剧《罗恩格林》第三幕第一场的婚礼合唱为代表。这是两支不仅有艺术价值而且有实用价值的曲子,门德尔松一曲常被用作婚礼的前奏,而瓦格纳的一曲则惯于被用作新郎新娘入席时的婚礼音乐,正像在歌剧中一样。在歌剧中,这个曲子是由合唱队和乐队通力合作的。合唱队唱着这样的词句:

一片忠诚,引你前进,
幸福和爱情将得到证明!
勇敢的心,赢得爱情,
你们是一对最幸福的人。
……

但离开了合唱，乐队所演奏的还是一首完整的婚礼进行曲。

历史上许多有名的进行曲，是在尖锐的阶级斗争和民族斗争中产生的革命歌曲，如十八世纪末法国资产阶级大革命时期的《马赛曲》、1820—1823 年西班牙革命时期的《列戈颂》、1830 年法国七月革命时期的《巴黎人》、同年比利时革命时期的《布拉班人之歌》、19 世纪中叶意大利民族解放运动(复兴运动)时期的《马美里之歌》和《加里波的颂》、1871 年巴黎公社革命时期的不朽的无产阶级颂歌《国际歌》，以及一百年来国际工人运动和无产阶级革命运动中涌现的许多工人歌曲和革命歌曲，都是对革命斗争起着巨大鼓舞作用的战斗进行曲。

有些进行曲的创作和演出，是为一定的历史、政治事件或宗教活动服务的。作者的政治态度或宗教立场，在这些作品中往往表现得特别清楚。1846 年，古诺为罗马教皇庇护九世的加冕礼写了《教皇进行曲》。1949 年，这个曲子由梵蒂冈教廷定为“国歌”。1864 年，51 岁的瓦格纳写了军乐队演奏的《效忠进行曲》(后改编为管弦乐曲)，表示对 19 岁的巴伐利亚国王路德维希二世的感恩。当时瓦格纳在债台高筑的困境下，得到这个国王的知遇，做了他的顾问。1871 年，他为庆祝普鲁士在普法战争中的胜利，又写了《皇帝进行曲》，其中采用马丁·路德的众赞歌《上主是我坚固保障》作为谢神歌。1876 年，在土耳其和塞尔维亚战争期间，柴可夫斯基写了宣扬“泛斯拉夫主义”的《斯拉夫进行曲》，最后以高屋建瓴之势，出现了沙俄国歌《上帝保佑沙皇》。这些进行曲大都不是作曲家们的重要作品，但它们具有鲜明的倾向性，是反映作曲家思想动向的一面镜子，虽然是次要的作品，还是不能等闲视之的。

小夜曲谈荟

中世纪法国的行吟诗人，每逢月明之夜，常常抱着曼陀林，在贵妇人的窗户前且弹且唱，倾诉着爱情，所唱的就是小夜曲。莫扎特的歌剧《唐璜》描写淫荡的贵族唐璜受到天谴神罚的故事，第二幕唐璜在农家姑娘采利娜的窗前唱歌勾引她。这首以“到窗户前面来吧”为起句的歌，是一首著名的歌剧小夜曲，由弦乐器拨弦伴奏，模仿着曼陀林的琴声。歌剧写的是17世纪的事，按照历史，当时唱小夜曲的流风遗韵还在。时至今日，行吟诗人的时代早已过去，但小夜曲体裁的歌曲，数百年来流传不替，而且从歌曲发展到器乐曲，从器乐小曲发展到包含许多乐章的器乐套曲，形形色色，不一而足。

称为小夜曲，顾名思义，似乎总应该是晚上所唱的歌。其实不然。月明人静的夜晚固然是唱小夜曲的好时光；太阳初升的早晨，站在窗外，对着高卧未起的情人所唱的晨歌，也叫小夜曲。莎士比亚的戏剧《辛白林》第二幕第三场克洛顿（王后和前夫所生之子）在伊摩琴（国王和前王后所生之女）的闺房前所唱的《听，听，云雀》，就是一首早晨唱的小夜曲。舒柏特为它所谱的曲，已成为脍炙人口的名歌。

小夜曲本来是一种爱情题材的抒情歌曲，以纯朴流利、婉转动人的曲调为其音乐特色。但在浪漫派作曲家的笔下，小夜曲成为驰骋瑰丽的想象、寄寓隽永的诗思的广阔天地；小夜曲的题材大大地扩充了，不仅可以抒情，也可以叙事，可以讽喻，可以表

现幽默和风趣。勃拉姆斯根据莱茵河下游民歌创作的《徒劳的小夜曲》,就是一首富于风趣的歌曲,描写了一对"落花有意,流水无情"的男女,在门里门外的对话:

(男)晚安,我的宝贝,
晚安,我的爱,
我来看你出于爱,
请把门儿开。
(女)我把门紧闭,
不让你进来;
母亲开我的窍,
过去答应你,
实在不应该。
(男)寒风刺骨,
夜凉如水,
一颗心结成冰,
爱情会枯萎,
开门吧,我的妹!
(女)你的爱要枯萎,
只好让它枯萎!
回家去,上床睡,
小伙子,再会!

在小夜曲的领域里,用夸张手法进行尖刻讽刺的杰作,莫过于瓦格纳的歌剧《名歌手》第二幕中贝克美瑟的小夜曲。唱歌公会书记贝克美瑟,是一个幸灾乐祸、专门心怀恶意地吹毛求疵的小人,他想在金匠波格纳的女儿伊娃的窗前唱小夜曲,向她求

爱。但以鞋匠为业的名歌手扎克斯正在补鞋，锤子的声音扰乱了贝克美瑟的小夜曲。他向扎克斯交涉，扎克斯推说所补的鞋子就是他的。贝克美瑟说，他所想的是唱歌，鞋子补不补并不在乎。最后双方约定，贝克美瑟每唱错一个音，扎克斯就可以敲一下锤子。贝克美瑟唱得很糟，唱错的音愈来愈多，扎克斯得以不断地敲他的锤子。据说瓦格纳笔下的贝克美瑟，是影射汉斯立克的。汉斯立克是《论音乐的美》一书的作者，他认为"音乐的内容就是乐音的运动形式"，音乐美不仅超然独立于现实生活之外，也超然独立于其他艺术之外。他的美学观点，是和瓦格纳针锋相对的。瓦格纳的歌剧理论，是汉斯立克冷讽热嘲的攻击对象。瓦格纳认为诗歌、音乐和戏剧应该紧密结合，成为一种综合艺术；而汉斯立克则讽刺这种"结合是一种不自然的婚姻"，他说："每一首音乐作品有它独特的艺术构思方式和独特的主题，它不能融化在一个更高的共性中，它总是作为个性存在着。"瓦格纳在《歌剧与戏剧》一书中说："作为艺术品种，歌剧所犯错误的实质是，它把手段（音乐）当作目的，把目的（戏剧）反而当作手段。"汉斯立克对此大加抨击说："如果音乐在歌剧中永远而且确实只有作为戏剧表情的手段来应用的话，这样的歌剧将是音乐上的一个不堪设想的怪物。"在瓦格纳看来，舞文弄墨、强词夺理的汉斯立克，不正是挤眉弄眼、巧言令色的贝克美瑟的原型吗？

歌剧序曲和音乐会序曲

我国文学作品里的“序”和外国音乐作品里的“序曲”，可以说是两种不谋而合的体裁。“序”原是一本书或一篇诗文的绪言，后来成为一种独立的文体：有些是送别朋友的赠言，唐宋以来的文学家如韩愈、柳宗元、欧阳修、曾巩等人都写过许多这一类的赠序；有些是记叙亭园雅集和觞咏盛会的文章，如王羲之的《兰亭集序》、李白的《春夜宴桃李园序》。“序曲”也是这样。它原来是戏剧开幕前演奏的音乐，后来也成为独立的体裁。即使是歌剧或其他戏剧作品的序曲，也常常可以离开了戏剧单独在音乐会上演奏。过去有许多歌剧，现在已经很少演出，但它们的序曲却还是脍炙人口，流传不衰；甚至歌剧的名字还全靠它的序曲，才不至为世人所遗忘。意大利作曲家罗西尼写过40来部歌剧，现在常演的只剩了《塞维尔理发师》一部。根据伏尔泰的悲剧改写的《赛米拉米德》，本来是罗西尼的著名歌剧；但到了本世纪，也已在歌剧舞台上销声匿迹了。可是罗西尼不少歌剧的序曲，如《绢梯》、《贼鹊》、《威廉·退尔》等等，也包括《赛米拉米德》的序曲，却始终是管弦乐中的珍品。

歌剧（或其他戏剧作品）的序曲，总是和歌剧的内容有或多或少的关连。有些序曲只是概括地表现了歌剧的基本情调和气氛——悲剧的气氛或喜剧的气氛；有些序曲则刻画了人物的性格和戏剧冲突，成为整个歌剧的一个缩影；也有些序曲把歌剧中的重要主题串连在一起，可以说是歌剧音乐的集锦。

喜歌剧的序曲大多只是笼统地表现了某种喜剧气氛，但有时也有一些戏剧性的对比。例如罗西尼的喜歌剧《贼鹊》，描写一个女仆被诬偷窃主人的一把银调羹，竟被法庭判处死刑。上断头台的时候，有人看见一只喜鹊衔了这把银调羹在鸟巢里探出头来，于是真相大白，冤狱得以平反。罗西尼在序曲中用耀武扬威的进行曲作为引子，同轻松活泼的基本主题(取自第三幕的二重唱)形成鲜明的对比，从而突出了喜剧性，并对宗法社会虚伪残酷的法律进行了尖刻的讽刺和嘲笑。

贝多芬的两幕歌剧《费德里奥》，是一首自由和爱情的颂歌，包蕴着反抗专制暴政、争取民主权利的思想。歌剧描写西班牙狱官皮查罗挟嫌诬陷仇人弗洛雷斯坦，把他打入地牢。弗洛雷斯坦的妻子列奥诺莱乔装为一个少年，化名费德里奥，潜入监狱，做了看守长罗科的助手，准备俟机营救她的丈夫。皮查罗听说大臣堂·费尔南多要来查狱，密谋在大臣来到以前秘密杀害弗洛雷斯坦。他一面命人在城楼上了望，看到大臣来到时吹号报信，一面命令罗科为弗洛雷斯坦挖掘坟墓。列奥诺莱进入地牢帮助罗科掘坟，得以和丈夫相见。当皮查罗持刀前来杀害弗洛雷斯坦时，列奥诺莱拔出手枪，挺身而起保护她的丈夫。这时城楼上响起了号声，查狱的大臣来到，皮查罗的阴谋败露，弗洛雷斯坦获得了自由。这部歌剧原名《列奥诺莱》，后来才改名为《费德里奥》。贝多芬为此先后写了 3 首《列奥诺莱序曲》和 1 首《费德里奥序曲》，其中以第 3 首《列奥诺莱序曲》最富于戏剧性，是表现人物性格和戏剧冲突最深刻的一首。

贝多芬在《列奥诺莱序曲》的戏剧性结构中采用了歌剧音乐的主题，这和那种集锦式的歌剧序曲是各异其趣的。集锦式的序曲只是把歌剧中几个最精彩的主题组合起来，并不贯串着戏剧性的发展，它和歌剧的“集成曲”(Potpourri)是差不多的。如

果你想在很短的时间里欣赏一下法国作曲家托马的歌剧《迷娘》的音乐,你可以听一听它的序曲,因为这就是一首集锦式的序曲。《迷娘》是根据歌德的小说《威廉·麦斯特的学习年代和漫游年代》创作的。歌德笔下的威廉·麦斯特,是资产阶级启蒙运动时期德国市民青年的代表,他要摆脱狭隘的生活天地,走向自由世界,到实际斗争中去认识生活的意义。歌剧所写的是威廉和迷娘的一段故事。迷娘从小被吉普赛人拐走,吉普赛头人胁迫着她在旅馆里跳舞给大家看;她不肯跳,头人挥起棍棒来打她,为老艺人洛塔里奥和大学生威廉所拦阻。迷娘向二人赠花表示感谢,威廉把花转赠给了剧团的女演员菲丽娜。迷娘向威廉诉说了自己的身世,威廉深为感动,出资为她赎身。迷娘爱上了威廉,但威廉并不觉得。她穿上男装,做了威廉的书僮。威廉被邀请为剧团的诗人,跟了剧团到替芬巴赫城堡去演莎士比亚的戏。威廉和菲丽娜在一起,引起了迷娘的妒忌和失望,她想投湖自杀,被老艺人救了起来。她诅咒着城堡但愿为天火烧毁,老艺人听了她的诅咒,当真纵火焚烧了城堡。迷娘奔进城堡去取回她送给威廉的花,为大火所包围。威廉奋不顾身,从火中救出了迷娘。老艺人在威廉的陪同下,带着受伤的迷娘回到自己的意大利故居。迷娘渐渐恢复了健康,回忆前事,原来她就是老艺人失去的爱女。迷娘和威廉互吐衷情,同结永好。序曲包含歌剧的5段音乐:第1段是老艺人在迷娘养病时所唱的摇篮曲,吐露了慈父对爱女的舐犊深情;第2段是老艺人的竖琴音乐;第3段是迷娘对威廉倾诉自己的身世时所唱的歌:

君识此,此何乡?园亭暗黑橙橘黄。
碧天无翳风微凉,没药沈静丛桂香。
君其识此乡,归欤,归欤,愿与君归此乡。

第四段是菲丽娜演《仲夏夜之梦》中的仙后时所唱的歌：

> 我是蒂塔妮雅，是女王，
> 我是蒂塔妮雅，我真漂亮！
> 我欢笑，在地面上游荡，
> 比鸟儿还快，胜过闪电的光。

第五段是菲丽娜的福拉纳舞曲（六拍子的威尼斯舞曲）。5段音乐既不是随意的凑合，也不是顺着在歌剧中出现的次序排列，而是按照美学原则精心剪裁的一幅镶嵌画。

独立的音乐会序曲大都是标题音乐，是在19世纪初叶开始出现的。李斯特在说到门德尔松的序曲时写道："《仲夏夜之梦》、《阿塔丽雅》、《吕依·布拉斯》是为同名的戏剧写的序曲；但《赫布里德》和《梅露西娜》却已经该算做独立的管弦乐曲了。《大海的寂静和幸运的航海》则又不仅仅是与标题所包含的图景画面和回忆只有些简单的联系了；这个作品是用歌德的诗做标题的，它是以歌德的诗作为指南的。"《赫布里底序曲》是抒写作者游历芬加尔洞（苏格兰西海岸外赫布里底群岛中斯塔法岛上最大的岩洞）的印象的；《梅露西娜序曲》是以神话故事为题材的，梅露西娜很像我国民间传说《白蛇传》中的白娘娘；《大海的寂静和幸运的航海》是表现诗的意境的。这3首序曲的题材——大自然、神话故事和诗歌，恰好是标题音乐最常用的三种题材。

捷克作曲家德沃夏克的《自然、生命和爱情》，是"三合一"的序曲。他把三首序曲结合在一起，表现了悲天悯人的哲理思想。这个作品合起来，是一个整体，贯串着统一的思想和共同的音乐

主题——自然主题;分开来,是三首独立的序曲。第1首序曲取名“在自然的王国里”,又名“夏夜”和“孤独”,是抒写清新、和畅、安谧、恬静的自然界的。第2首序曲取名“狂欢节”,又名“生命”,描写自然的积极力量,它使感到孤独的人们得到鼓舞,把一切沉默和隔阂抛进西风,立刻投入到生命的欢乐的漩涡中去,自由自在、兴高采烈地享受着青春的乐趣。取名“奥瑟罗”的第3首序曲,表现了自然的消极力量——妒忌。这首序曲又名“爱情”,它正像莎士比亚的悲剧一样,不是写爱情的光明面,而是写它的阴暗面。妒忌,这是自然赋予人类的一种邪恶的感情,它在人们心中唤起野蛮的兽性,腐蚀高尚的情操,摧毁真诚的爱情,散布着死亡的种子。自然主题在这首序曲里变为暴戾恣睢、桀骜不驯的形象,描绘自然的可怕的力量。

不属于标题音乐范畴的音乐会序曲,主要是一些纪念性的序曲,相当于文学作品中的“赠序”。贝多芬的《命名日序曲》和《大厦落成纪念序曲》,都是由庄严的引子开始的欢快的节庆音乐。这一类作品中有一些是艺术性较强的名作,如勃拉姆斯的《学院序曲》,是1880年为了答谢布拉斯劳大学授予他荣誉哲学博士学位而创作的。序曲采用了3首大学生歌曲:《1819年11月26日之歌》、《大学一年级学生之歌》和一首用拉丁文演唱的传统德国大学生歌曲《及时行乐》。其中第一首歌曲,是在民主革命运动中起过积极作用的大学生歌曲。1819年8月至9月,德意志各邦君主代表在梅特涅主持下,集会于卡尔斯巴德,通过了镇压一切自由主义思想和民主革命运动的“卡尔斯巴德决议”。创立于1815年的耶拿德国大学生协会,也因为传布自由思想而于11月26日被解散。这首歌是一首抗议协会被解散的团契歌曲,当时曾在德国大学生中广泛流传,有很大的影响。歌中的第2、5两段歌词是这样的:

我们自由地生活，亲密无间，
使恶人感到恐惧，朋友真诚相见。
人们称之为犯罪，人们欺骗自己；
人们能够毁坏形体，毁不了友谊。

这首序曲刚好写了一百年，它得以在长时期中为世人所激赏，归入勃拉姆斯最优秀的交响音乐作品之列，是和它的民主性内容分不开的。

交响曲谈荟

今天我们在音乐会里听到的交响曲，是取精用宏的管弦乐作品。但在古希腊，“交响曲”这个名词不过是指“数音齐鸣”；在中世纪，也不过是指一组协和的音而已。用“交响曲”来称呼音乐作品，大概已是文艺复兴以后的事了。最初，它只是泛指用几件乐器演奏的作品：例如音乐史上的第2部歌剧《尤丽狄契》(作者是意大利人培里)，开头由3支长笛吹奏的引子，就叫“交响曲”。有时由1件乐器演奏的多声部乐曲也用这个名称，例如巴赫的三部创意曲(古钢琴曲)，就曾经称为“交响曲”。其实，巴赫使用这个名词来称呼他的这些作品时，“交响曲”已经渐渐有了一个明确的含义，通常专指意大利歌剧的序曲而言。意大利歌剧序曲分为快板——慢板——快板三部分。后来这三部分发展为3个自成起迄的乐章，就是今天所说的交响曲。1740年，维也纳作曲家蒙恩(1717—1750)第一次在交响曲的第二、三乐章之间加进了一个“小步舞”乐章；这种四乐章的作品，渐渐成为交响曲的典型形式。

交响曲源出于歌剧序曲，是一种戏剧性的体裁。戏剧的基本要素是矛盾冲突。交响曲的戏剧性，也可以说是交响性，主要表现在对比和对立音乐形象在相互影响和矛盾冲突中变化发展。但并不是所有的交响曲都有强烈的戏剧性。特别是早期的交响曲，大多以表现世态风俗为主，戏剧性还处于萌芽状态。

今天音乐会上还在演出的早期古典交响曲，产生于18世纪

后半叶。现在看来，这一时期的交响曲还不过初具规模，音乐所刻画的是生活中比较表面的形象，创作思想还缺乏戏剧性作品应有的深度，篇幅也比较短小；所以，写出一部交响曲来，是轻而易举的事。奥地利作曲家海顿一生写了104部传世的交响曲，在当时还不算最多产的交响曲作者。另一个奥地利作曲家和小提琴家狄特尔斯多尔夫(1739—1799)就写了115部。他是海顿的好朋友，也是为海顿所敬重的人。他是怎样写出这115部交响曲来的呢？那些附庸风雅的贵族向他定制交响曲，一定就是半打；而对于他来说，只要大笔一挥，一口气连写一打(12部)也是不足为奇的。他在自传中说："我想起采用奥维德的某些《变形曲》作为这些特性交响曲的主题，当我抵达维也纳时，已经完成了其中的12部；""在这一个月中，我为去柏林的旅行作了准备，并写了6部新的交响曲。"贝多芬的第九交响曲写了两年，勃拉姆斯的第一交响曲写了21年，比起这两位交响曲大师来，狄特尔斯多尔夫对待交响曲的创作，简直可以说是如同儿戏了。

海顿穿着仆人的衣服，在埃斯特哈齐公爵家当了30年乐师。他所作的交响曲，大多是为贵族演出的。104部交响曲中，现在还在音乐会上演奏的，几乎只限于最后的12部。这12部是他晚年两次访问伦敦时创作的，被称为《伦敦交响曲》，要比其余的交响曲显得更为成熟一些。莫扎特只活了35岁，在短短的一生中，写了49部传世的交响曲，其中最重要的3部(降E大调、g小调、C大调)，也是今天音乐会上演奏得最多的3部，是在1788年的一个夏天里写出来的。比起海顿来，莫扎特是写作交响曲的后起之秀。听他的交响曲，可以感觉到已经是一个摆脱了宫廷束缚的、独立不羁的艺术家在说话了。交响曲到了贝多芬的手里，更有长足的进展，通过壮丽恢弘的形式，表达了深刻动人的思想内容。如果说，莫扎特的交响曲表现了资产阶级

革命前的启蒙精神的话，那末，贝多芬的交响曲进一步反映了资产阶级革命时期的英雄形象——革命英雄在斗争中经历考验、蒙受苦难，坚定不移地走向胜利的形象。贝多芬写过9部交响曲，其中第三（“英雄”）和第五（“命运”）交响曲都是写英雄的性格、理想、斗争、苦难和胜利的。第九（“合唱”）交响曲是贝多芬创作的顶峰，也是创作思想的总结，其中第四乐章加进了合唱，采用德国诗人席勒的《欢乐颂》作为歌词，唱出了全人类团结友爱的理想。从海顿的稚气十足的第一部交响曲，到贝多芬的悲壮宏伟的第九交响曲，其间不过经过了60年。这60年，诚如德国著名指挥家魏恩加尔特纳所说，是“从愉快的娱乐性作品变为崇高的悲剧”的60年。

贝多芬以后的19世纪浪漫派作曲家，把交响曲引进了新的广阔世界，用它来抒发瑰丽的想象，创造诗意的境界。交响曲的音乐语言、表现手法和创作风格在不断地丰富，交响曲的题材和意境在不断地扩大：有按歌曲的格调着意抒情的，如舒柏特的《未完成交响曲》；有描写自然风光，洋溢着诗情画意的，如门德尔松的《苏格兰交响曲》和《意大利交响曲》；有表现世态风俗，反映民间生活情景的，如戈尔德马克的《乡村结婚交响曲》；有采用史诗的笔调，怀想古代英雄人物的，如鲍罗丁的第二交响曲；有探索人生真谛，表现哲理性思想的，如法朗克的D小调交响曲；有描写幸福的理想和残酷的现实之间的冲突及其悲剧性结局的，如柴可夫斯基的第四、五、六交响曲。

19世纪30年代以后，标题交响曲的兴起，更使交响曲和文学题材结上了不解之缘。标题交响曲是一种标题音乐。所谓标题，按照李斯特的解说，就是“用易于理解的文字写在器乐作品前面的一篇序言，作曲家用它来防止听众对作品的错误理解，向他们指明全部作品或其中特定部分所包涵的诗意”。有些标题

交响曲是描绘自然风光和生活情景的音乐图画，或抒写人物内心境界的音乐诗篇，例如李斯特的《浮士德交响曲》分三个乐章分别刻画了浮士德、甘泪卿和梅菲斯托的性格和形象，而没有写他们之间的戏剧性冲突。有些标题交响曲则是有具体情节的音乐戏剧，典型的作品是柏辽兹的标题交响曲，其中最著名的一部就是《幻想交响曲》。柏辽兹称这部作品为“艺术家的生涯中的插曲”，这个艺术家实际上就是作曲家自己。当时柏辽兹热恋着爱尔兰女演员斯米松，但遭到了她的拒绝，因此就在失望的痛苦中写了这部自传性质的作品。作者在这部交响曲的标题中告诉我们：“一个精神失常而富于幻想的青年音乐家因失恋而吞服鸦片自杀，但因剂量不足，没有致死，只使他在长时间内昏迷不醒，因而遇见了许多奇幻的景象。在这种情况下，他所有的感觉、情绪和记忆都变成了音乐的思维，他所爱的人也变成了一个‘固定观念’，一个随时随地可以遇到和听到的旋律。”

交响曲是在不断的改革和创新中发展起来的。每一种改革和创新，在开始的时候都会遭到保守分子的反对。贝多芬的第一交响曲因为一开头就用了一个不协和和弦，曾被斥责为一幅“驱海顿于荒谬境地的漫画”。法朗克在 D 小调交响曲第二乐章中用了过去没有人用过的英国管，就有一位著名的音乐家写信给作曲家丹第说：“这也能算是交响曲吗？……亲爱的先生，谁曾在交响曲里听到过英国管？从海顿和贝多芬的作品里，能找出一个用英国管的交响曲来吗？你把法朗克的音乐当作任何东西看待都可以——可决不是一部交响曲！”但是，法朗克却非用英国管不可，他说“它吹出了正如我所向往的音色”。90 多年过去了，英国管已成为交响曲里司空见惯的乐器，谁也不会再大惊小怪的了。用保守的眼光来指摘艺术上真正的创新，今天也还不乏其人。对于这种指摘，马克思《资本论》序言里的一段话，

也许说得恰到好处，可以发人深思：

“任何的科学批评的意见我都是欢迎的。而对于我从来就不让步的所谓舆论的偏见，我仍然遵守伟大的佛罗伦萨诗人的格言：‘走你的路，让人们去说吧！’”

展开型乐段

传统曲式学以“动机—乐节—乐句—乐段”的层层递进作为乐段的结构原则，所以乐段的类别除了由两乐句、三乐句、四乐句或乐句群组成的乐段，就是单乐句或不分乐句的乐段。其实，古典派和浪漫派作曲家笔下的乐段，还有另一种常为音乐学者所忽视的重要结构原则，即由一个比较简短的主题核心发展成为乐段。例如贝多芬第 1 首钢琴奏鸣曲第一乐章的主部主题（例 404）：

例404

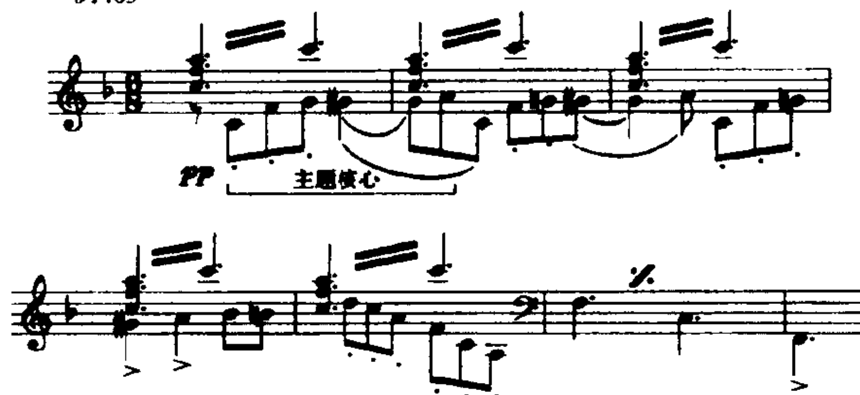
主题核心
模进
分裂展开
收束

在上例中，主题核心是两小节的“曼海姆动机”，包含断奏和连奏两种因素；其次是这个核心的模进；然后是从主题核心及其模进中分裂出来的连奏动机；最后改变连奏动机的节奏，收束在半终止上。以上 4 个环节，体现了“起—承—转—合”的结构功能。所以这个以半终止收束的开放性乐段，实际上并不是由两个互相保持平衡的乐句组成的，而是一个积极发展主题核心的

展开型乐段。换言之，这不是一副上下两联旗鼓相当的对联，而是一个一浪高于一浪的浪潮。体现“起—承—转—合”结构功能的四个环节的最高音，由♭a^2而♭b^2，最后达到c^3进入高潮。

主题核心

主题核心是展开型乐段发展的基础，不是一个有一定规格的结构单位，它的规模可大可小，没有定格。最短小的主题核心，只是一个一小节的动机，如R·施特劳斯《梯尔·艾伦施皮格尔的恶作剧》的第2个梯尔主题(例405)：



可是例404的主题核心则是二小节的乐节；贝多芬《第三列奥诺莱序曲》的主题核心(例406)又比例404大一倍：





而柏辽兹《幻想交响曲》第一乐章“固定乐思”的主题核心(例407)比起例406来,又大了一倍:

例407

Allegro agitato e appassionato assai ♩= 132

主题核心

p espress. poco sf

dolce

cresc. poco a poco animato cresc. sf

a tempo rit. a dim. p poco f > p

sf > p sf

例404不可能是由两个平行乐句组成的乐段,已如上述;同样,结构扩大了1倍的例406和扩大了3倍的例407,也不可能是由两个大乐句组成的复乐段或单主题的二部曲式。因为在例406和例407中,比较长大的主题核心仍然只是乐思发展的起点,而它的模进也只是加强了主题核心的印象,不可能在这里划上句号;紧接着是主题核心的分裂展开,前后一气贯穿,间不容发。这种句法,就像《孟子·告子》上篇的名句一样:

鱼,我所欲也,熊掌,亦我所欲也;二者不可兼得,舍鱼而取熊掌者也。

“鱼,我所欲也”是主题核心,“熊掌,亦我所欲也”是主题核心的模进。到此为止,意犹未尽,欲罢不能,必须经过进一步申述,到“二者不可兼得,舍鱼而取熊掌者也”,才可以划上句号。

主题核心是乐思发展的起点,结构比较灵活,可以采用2小节、4小节、8小节的方整结构,也可以采用3小节、5小节、7小节的不方整结构。如莫扎特K.V.550《g小调交响曲》第三乐章小步舞曲开头的主题核心是3小节的乐句(例408):



而勃拉姆斯op68《c小调交响曲》第三乐章开头的主题核心则是5小节的乐句(例409):

例409



但像例407那样,即使主题核心是8小节的乐句,它的内部结构还是不方整的,并不是“动机—乐节—乐句”层层递进的四方结构(Vierhebigkeit)。例405的主题核心虽然只是一个简单的动机,却把7个八分音符纳入于$\frac{6}{8}$的节拍中,使主题核心的两次重复发生了移步换形的节拍变化,从而推动了乐思的积极发展,也表现了主人公轻佻浮动、变化不定的性格。

在动力较强的展开型乐段中,主题核心往往包含两种不同性质的主题成分,作为主题核心在矛盾中展开的基础。如莫扎特K.V.551《C大调交响曲》(例410)、贝多芬op.10 no.1《c小调钢琴奏鸣曲》(例411)和op.57《f小调钢琴奏鸣曲》(例412)等作品第一乐章主部的主题核心,都包含两种主题成分的对置,a是动态的,表现奋发向上的气概;b是静态的,表现惶惑犹豫的

心态：

例410

Allegro vivace

a 主题核心

f

b

p

f

下略

例411

Molto Allegro e con brio

a.

b.

p

f

p

下略

例412

Allegro assai

a.

b.

pp



贝多芬 op.2 no.1《f 小调钢琴奏鸣曲》第一乐章主部主题核心的断奏动机和连奏动机(例 404)也有同样的情况,只是主题核心的规模较小而已。

主题核心的重沓

展开型乐段的第二个环节是主题核心的重沓,常见的重沓方式有五:

1. 反复——如例 405,主题核心反复 2 次,每次反复时节拍的部位移后一个八分音符。

2. 变奏——如肖邦 op.35《降 b 小调钢琴奏鸣曲》第一乐章副部主题是由两个平行乐句组成的乐段,每个乐句都是展开型乐句,其主题核心重沓时旋律加花,施行装饰变奏(例 413):





3. 模进——例404,406,407,408,410,411的主题核心重沓时,都用模进的手法。例404模进时省去弱拍,由弱起变为强起。例407模进时缩短一小节,结构起了变化。

4. 移调——如例412的主题核心在F小调上,重沓时移高半音并改变调式为降G大调。

5. 反行——如例409的主题核心重沓时,按严格的反行程序出现倒影旋律。

主题核心的展开和收束

主题核心在展开的环节中化整为零,积极发展,达到高潮后趋于稳定,宣告收束。不同性质的主题成分则在矛盾中展开,达到对立面的统一后静止下来,划上句号。展开和收束也就是"转"和"合",是两个浑然一体,不可分割的环节;但在抒情歌唱性的展开型乐段中,从不稳定的展开趋向稳定的收束时,常常以主题核心的再现来加强"合"的功能,因此收束的环节就变成了一个再现部。如门德尔松op.64《e小调小提琴协奏曲》第一乐章的副部主题(例414)是一个抒情性的展开型乐段,展开的动力不大,所以结构比较稳定,四个环节形成aaba的结构,但一环紧扣一环,不可能在主题核心重复以后,即结束"承"的环节处划上句号,因此同二部曲式的区别是很明显的。柴可夫斯基op.74《悲怆交响曲》第一乐章的副部主题也有同样的情况,但规模

比例414要小得多了。

例414

展开型乐句

双乐句乐段中两个互相呼应的乐句，也可以按照展开型乐段的结构原则，构成展开型乐句；如贝多芬 op.24《F 大调小提琴奏鸣曲》第四乐章开头的主题，两个展开型乐句由钢琴和独奏小提琴一唱一和(例 415)：

例415

Allegro ma non troppo

主题核心

主题核心



上例两乐句都由主题核心发展而成。除后乐句扩充2小节外,结构比较方整,但每一乐句的主题核心重沓(模进)后不断分裂,旋律线逐渐上升达到高峰,所以乐句内部没有明显地划分成两个小乐句的倾向,整个乐段不属于复乐段的范畴。这个主题的两乐句不仅用了同样的主题核心,重沓和展开主题核心的手法也并无二致;可是莫扎特 K.V.385《D大调交响曲》第四乐章开头的主题(例416)尽管同样是由两个展开型乐句组成的乐段,两乐句的发展情况就大不一样:

例416





两乐句的主题核心虽然一脉相承,却使用了不同的节奏、不同的力度和不同的织体,而且重沓和展开主题核心的手法也不一样。在前乐句中,八度齐奏的主题核心,重复时旋律加花,并从加花中产生了 a 的半音旋律,成为主题核心展开的基础。后乐句的主题核心变为和弦与低音旋律相结合的织体,低音旋律 b 就是主题核心展开的基础。所以两个乐句中的主题核心,是沿着两条不同的路线发展的。后乐句的主题核心有更广阔的发展,所以规模比前乐句大了一倍。

展开型乐段的渊源及其流变

展开型乐段起源于中世纪法国和德国行吟诗人歌曲的“巴歌体”(Barform)形式。巴歌体包含两个相同的排句(Stollen)和一个歌尾(Abgesang)。歌尾的旋律和排句不同,但有时可以在最后再现排句,构成 aab 或 aaba 的形式。展开型乐段的主题核心脱胎于巴歌体的排句,而主题核心的展开和收束则脱胎于巴歌体的歌尾。但在巴歌体中,两个排句是完全相同的,而主题核心和它的重沓,则除了重复外,还有模进、变奏、移调和反行,最常用的则是模进。

15 世纪以后,法国和德国的坎佐(Canzo)、尚松(Chanson)、巴拉德(Ballade)、众赞歌(Chorale)、利德(Lied),以及欧洲各国的民歌,都广泛采用巴歌体的形式。巴歌体的排句,在这些歌曲中都是一个收拢性的乐句,这个乐句的原样反复,更加强了它的独立性。最后,当歌尾部分从不稳定趋向稳定的时候,又再现了这个乐句。所以这些巴歌体的歌曲都已具备了有再现部的二部曲式或三部曲式的特点(如果最后不再现开头的乐句,就是没有再现部的二部曲式)。勃拉姆斯 op.1《C 大调钢琴奏鸣曲》第二乐章(变奏曲)的主题,就是一个典型的例子。勃拉姆斯称这个主题为“一首古老的德国情歌”,其实是德国民歌收集者楚卡尔马利奥(1803-1869)按照民歌格调创作的歌曲《月光》:

例417

Andante (根据一首古老的德国情歌)

(领唱) (合唱) (领唱)

看 月亮悄悄 往上爬。蓝花。小蓝花,她 穿过白云



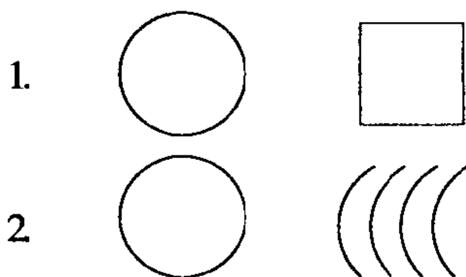
只有器乐奏鸣曲式的主题(特别是主部主题)常用的展开型乐段,虽然也源出于巴歌体,作为乐思发展基础的主题核心,却并不是一个独立的、收拢性的结构,所以整个主题是一个前后一气呵成的乐段,而非二部曲式。

曲式结构的“分”与“合”

曲式结构的“分”,是指区分、划分和分裂、分解;“合”是指融合和组合。“分”和“合”是曲式结构的组织原则,不仅标志着部分与部分和部分与整体之间的关系,也包含着呈示、展开、变奏、对比等不同陈述方法的基本特征。

“异”与“同”——“分”与“合”

不同的艺术材料是区分不同艺术形象的重要标志,如图 1 的两个图形,一圆一方,壁垒分明;但圆图的内部却是由四条不同方向的弧线组成的,如果改画四条同方向的弧线,就不是“一”个圆圈,而是“四”条弧线了。



曲式结构也是一样,两个互相对比的主题,常常采用不同的表现手法,表现不同的音乐形象;但从内部结构来看,正是不同的音乐材料促使音乐结构融为一体,而相同的音乐材料则起了分离的作用。如贝多芬第三钢琴奏鸣曲(Op.2 №3)第一乐章的主部主题,是一个 8 小节的乐段(后面还有 5 小节的补充),8 小节的

内部结构是 2+2+4，就因为 2+2 是同一乐节的模进，倾向于划分，而 4 则是两个不同乐节的结合，倾向于融合。在展开部中，这个主题分裂展开，两小节的乐节分裂为一小节的动机，再分裂为半小节的副动机，都是同样材料的模进促成了结构的分裂。所以，从宏观方面来看，“同”是“合”的标志，“异”是“分”的标志；而从微观方面来看，却是“同”促使“分”，“异”促使“合”。

和声的组织作用

同一材料的反复和模进，并非一概都是分裂，也可以用和声与节奏的手法把它们组合成有机的结构。

和声的组织作用表现为：

1. 和声韵律　最常见的和声韵律是“Ⅰ—Ⅰ—Ⅰ—Ⅴ，Ⅴ—Ⅴ—Ⅴ—Ⅰ”的对仗，正像诗歌中的“仄仄平平仄，平平仄仄平”一样。如贝多芬第十七钢琴奏鸣曲（Op.31 №2）末乐章的主部主题，开头 8 小节就是这样的和声韵律。在许多奏鸣曲式的展开部中，有些貌似动机展开的段落，实质上是用和声韵律组织起来的有机结构。如贝多芬第二十五钢琴奏鸣曲（Op.79）第一乐章的展开部，最初把主部主题（完整的乐段结构）从 G 大调移到了 E 大调，第 8 小节是一个侵入终止，以下好像是动机展开，实际上是用和声韵律组织起来的有机体。

第 59-74 小节　E：Ⅰ—Ⅰ—Ⅰ—Ⅴ；
Ⅴ—Ⅴ—Ⅴ—Ⅰ。
C：Ⅰ—Ⅰ—Ⅰ—Ⅴ；
Ⅴ—Ⅴ—Ⅴ—Ⅰ。

第 83-98 小节：　C：Ⅰ—Ⅰ—Ⅰ—Ⅴ；
Ⅴ—Ⅴ—Ⅴ—Ⅰ。

$^bE: I—I—I—V;$

$V—V—V—I。$

钢琴家演奏这几段音乐时,常常"Ⅰ—Ⅰ—Ⅰ"踩一次踏板,"Ⅴ—Ⅴ—Ⅴ—Ⅴ"又踩一次踏板,"Ⅰ—Ⅰ—Ⅰ—Ⅰ"再踩一次踏板,这就把和声韵律的对仗混淆起来了。

2. 终止式 一个复式终止可以组成一个乐句或乐段,如贝多芬《第十八钢琴奏鸣曲》(Op.31 №3)第一乐章的主部主题和他的第五钢琴协奏曲(Op.73)第一乐章的引子;但最常见的是把终止式用作音乐中的标点符号,用来划分句逗和段落。可是终止式划分句逗和段落的作用不是绝对的;如肖邦的第一叙事曲(Op.23):

Largo $\frac{4}{4}$　　Moderato $\frac{6}{4}$

$N_6 - II_6 - I^6_4 - V_7 - I$ ……

引子（$N_6 - II_6 - I^6_4$）　主部主题（$V_7 - I$ ……）

实际上引子和主部主题的界限,是以速度和节拍来划分的,不是用终止式来划分的。又如贝多芬的小提琴协奏曲(Op.61)第一乐章:

合奏　独奏

Ⅰ - Ⅴ———— Ⅰ —

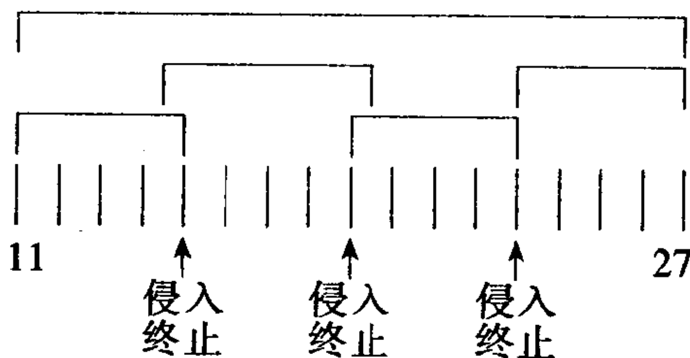
第一呈示部的结束部　第二呈示部的引子　主部主题

第一呈示部和第二呈示部的界限,也不是用终止式来划分的,而是用合奏和独奏的形式来划分的。

音乐中的句号不一定是完全终止,也可以是半终止,如贝多芬《第十八钢琴奏鸣曲》(Op.31№3)第三乐章(小步舞曲)开头

的乐段。肖邦的《a 小调马祖卡》(Op.17No4)甚至在结束全曲时用IV_6和弦来替代主和弦。柴可夫斯基的《少年钢琴曲集》(Op.39)第 10 曲《手风琴所奏的音乐》似乎是用属七和弦结束全曲的,但在这首乐曲中,不是属七和弦倾向于主和弦,而是主和弦倾向于属七和弦,因此,所用的调式也不是大调式,而是“属七调式”(属七不是指和声功能,而是指和弦的结构)。

如果说,半终止和完全终止是划分段落的标志,那末,阻碍终止和侵入终止则是把两个段落或两个环节紧扣在一起的枢纽。在贝多芬的《小提琴协奏曲》(Op.61)第一乐章中,第二呈示部是以阻碍终止进入展开部的,从而使这两个部分紧密相连,间不容发。他的《第八钢琴奏鸣曲》(Op.13)第一乐章的主部主题则用三个侵入终止把一系列乐句联合成为一个大乐句:



由此可见,半终止和完全终止是“分”的标志,而阻碍终止和侵入终止则是“合”的标志。瓦格纳式的“无终旋律”正是常常借助于阻碍终止和侵入终止来达到川流不息地发展音乐的目的的。

3. 和声变奏　按照“同者分,异者合”的原则,和声的“异”可以缓解旋律的“同”,使同一旋律的多次反复融为一体,如肖邦的《b 小调马祖卡》(op.30 no.2)的中部:

旋律:　a　　　a　　　a　　　a

和声:　a　　　a^1　　　a^2　　　a^3

A:Ⅱ－Ⅵ　Ⅳ－Ⅰ　Ⅱ－I_4^6　V_7－Ⅰ

同时,这个多次反复同一旋律的乐段,也是利用终止式的组织作用(变格终止——正格终止)组成的。

节奏的组织作用

节奏有广狭二义:狭义的节奏指音乐缓急轻重地运动的样式;广义的节奏则指长短不同的乐思组合成有机体的规律,即节奏韵律。

在各种曲式结构中,节奏韵律所起的组织作用特别重要。常见的节奏韵律有:

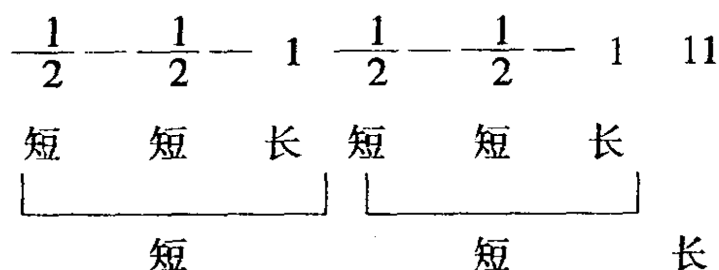
1. "长—长"格(spondee)　　适用于由两个平行乐句或对偶乐句组成的乐段。

2. "短—短—长"格(Anapest)　　这种节奏韵律源出于中世纪德国恋诗歌手和师傅歌手的"巴歌体"(Barform)诗歌,"短—短"是由两个排句(Stollen)组成的"上歌"(Aufgesang),"长"是"下歌"(Abgesang)。抒情歌唱性主题常用 2+2+4 或 4+4+8 等内部结构比较平衡的"短—短—长"格节奏韵律,如柴可夫斯基第六交响曲(Op.74)第一乐章的副部主题。戏剧性主题的节奏韵律则长短不均,具有较大的发展动力,如贝多芬《列奥诺莱》第三序曲的主部主题(4+4+24)、柏辽兹《幻想交响曲》(Op.14)第一乐章的主部主题(8+7+25)。这种节奏韵律中的"短—短"好像是两个对偶乐句,但仅仅是主题核心和它的模进,并不构成乐段,还要经过发展和收束以后才构成乐段:

主题核心—主题核心的模进—发展和收束

短　　　　短　　　　　　　长

有时"短—短—长"格的节奏韵律有两个或两个以上的层次,层见叠出,依次递进,如莫扎特《g 小调交响曲》(K.V.550)第一乐章的主部主题:



3. "长—短—短"格(Dactyl)　"短—短—长"格是综合型节奏韵律;反之,"长—短—短"格则是分散型节奏韵律,如贝多芬第九钢琴奏鸣曲(Op.14 №1)末乐章的主部主题(4+2+2)和柴可夫斯基《四季》(Op.37)中的《船歌—六月》第一段(2+1+1)。

4. "短—长"格(Iambus)　两乐句乐段第二乐句作较大的扩充时,构成"短—长"格韵律,如柴可夫斯基《第四交响曲》(Op.36)第一乐章的主部主题(8+17)和拉赫玛尼诺夫《第二钢琴协奏曲》(Op.18)第三乐章的副部主题(16+28)。

5. "长—短"格(Trochee)　这是一种萎缩性的韵律,运用较少,运用时"长"、"短"常常相去不远,如门德尔松的《春之歌》(op.62 no.6)第一段(8+7)和肖邦第一叙事曲(op.23)的副部主题(8+7)。

狭义的节奏也在多方面对曲式结构起着组织作用:

1. 节拍　节奏的周期性循环构成节拍,它的组织作用是显而易见的。在舞曲和谐谑曲一类节奏比较活跃的乐曲中,常常出现扩大的节拍,即3小节一组或4小节一组的节奏群,如贝多芬《第九交响曲》(Op.125)第二乐章中的Ritmo di tre battute和Ritmo di quattro battute.杜卡的《小巫师》是940小节的谐谑曲,除了41小节的引子和17小节的尾声以外,其余882小节的"正文"是294×3=882的"三小节节奏"。

2. 节奏层　节奏的缓急相济,常分几个层次逐步展开。

这种节奏层可以出现在主题的内部,如:

缓→急:𝅝→♩→♪(莫扎特 K.V.551《C 大调交响曲》末乐章的主部主题);

急→缓:♫→♫→♩(巴赫《平均律钢琴曲集》第 2 集第 6 首赋格的主题);

缓→急→缓:♩→♪→♩(贝多芬 Op.79《G 大调钢琴奏鸣曲》第一乐章的主部主题)。也可以出现在乐曲的几个段落或几个变奏之间,用由慢而快的节奏层把它们联合成组。

3. 同节奏(isorhythm)　　用"同节奏"的手法处理两个不同的段落,使之在节奏上统一起来,是 14-15 世纪的经文歌常用的结构原则。近代作曲家常用"同节奏"的手法来处理分节歌,把不同旋律而同节奏的两节歌联合成组,如舒柏特的歌曲《诗神的宠儿》(Op.92 №1);或在三段式、回旋曲式、奏鸣曲式等的再现部中,用节奏的再现来替代旋律的再现,如德利布的舞剧《葛蓓莉娅》第 2 幕 8 首游艺舞曲中的第 1 首《时光圆舞曲》(复三段式)的第 1 段。

4. 错位节奏　　系列性的错位节奏利用节拍与节奏的不一致,要经过一个较长的周期才周而复始,从而促使不断反复的短小旋律或固定低音融为一体。贝多芬的《埃格蒙特序曲》和肖邦的降 D 大调圆舞曲(Op.64 №1)把两拍的节奏纳入三拍子的节拍中,周而复始的周期是 6 拍;阿连斯基的《固定低音》(Op.5 №5)把 6 拍的节奏纳入五拍子的节拍中,周而复始的周期是 30 拍;布里顿的歌剧《彼得·格赖姆斯》第 2 幕的《帕萨卡利亚》则把 11 拍的节奏纳入四拍子的节拍中,周而复始的周期是 44 拍,即 11 小节;但由于另有复调声部在不间断地进行,11 小节并不能告一段落,这个长达一百多小节的固定低音,实际上已经川流不息地融为一体。

旋律的组织作用

当和声语言明显地标志着"分"的时候，一气呵成的旋律线却可以把一分为二的两部分融为一体。肖邦的《降A大调圆舞曲》(Op.69 №1)既有鲜明的舞蹈性，又有浓郁的抒情性。周而复始的舞曲节奏倾向于"分"，而情意绵绵的旋律线却倾向于"合"；但由于旋律的组织作用大于和声与节奏的组织作用，使人感到开头的乐段确实是一个难分难解的整体：

例418

Lento (♩=138)

8小节的和声周而复始地重复着，但旋律线却绵延不断地变化着。和声标志着“同者分”，而旋律却标志着“异者合”，它的融合作用比和声的分离作用更为显著。贝多芬《第五钢琴奏鸣曲》(Op.10 №1)第一乐章展开部的末尾是在属音持续音上的准备句，有些版本的旋律是把

例419



重复一遍，而施纳贝尔版却同中有异，第3小节第3拍的旋律音第一次是c^2，第二次才是♭a′。我认为施纳贝尔版是对的，这里正因同中有异而增强了音乐的连贯性。

在复调织体中，此起彼落的旋律线使音乐没有办法“一刀切”，不得不融为一体。瓦格纳式的“无终旋律”大大地利用了复调织体的特点，使音乐蜿蜒不绝，一往无前。

复调音乐结构的两重性

正因为复调音乐有这种藕断丝连的特点，段落的划分就不那么容易，常在两可之间。如巴赫的《二部创意曲》第13首(a小调)：

作为二段式：

a(1－13)　　b(13－25)

a－C－G－e　e－d－C－a

作为三段式：

a(1－6)　b(6－17)　　　　　　a′(18－25)

a－C　　　C－G－e－d－C－a:V　a

又如巴赫《平均律钢琴曲集》第1集第20首前奏曲：

作为二段式：

a(1－13)　b(13－28)

a－e－C　C－g－d－a

作为三段式：

a(1－8)　b(9－22)　　　a′(22－28)

a－e　　e－C－g－d－a　　a

甚至单声部的赋格主题也蕴含着复调的构思和复调结构的两重性，如巴赫《g小调管风琴赋格》的主题：

例420



总的说来，主调音乐常常段落分明，倾向于“分”；复调音乐则藕断丝连，倾向于“合”。

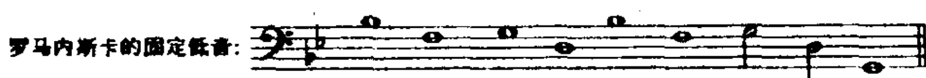
即兴演奏史话

近代盛行于器乐演出的即兴演奏技术，具有悠久的历史，最初是从声乐开始的。中古时期，在一个传统的素歌旋律的上方和下方增加新的声部，都是事先不记乐谱，临时即兴演唱的。16世纪英国伦敦圣保罗教堂的管风琴师托马斯莫莱(1557－1603)在《实用音乐导论》(1597年)中称草创时期的复调形式迪斯康特(discant)为"在素歌上即兴演唱"。早年教堂中的唱诗班唱歌时，常由一个声部演唱定旋律，即朴质无华的素歌旋律，同时由个别歌手即兴演唱节奏较快的、装饰得比较华丽的对位声部。即兴演唱者不看乐谱，而在心中盘算着如何与素歌旋律相协调，所以这种对位声部又称"内心的对位"，正像运算者用"心算"计数一样。

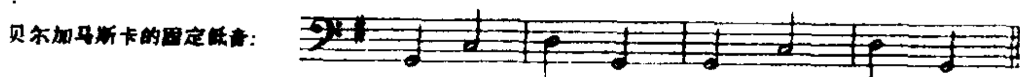
古代威尔士有一种即兴演唱的形式叫"佩尼利翁"(Penillion)，常由竖琴演奏一个著名的曲调，歌者即兴演唱歌词和另一个不同的曲调，以与竖琴的曲调相协调。如果说演唱"迪斯康特"的歌手一身兼任作曲和唱歌的话，那末，演唱"佩尼利翁"的歌手又多了一个任务，变成一身兼任作词、作曲和唱歌。实际上，"佩尼利翁"是古代骑士比武的遗风，他们不仅使用武器斗勇，还使用乐器斗智。有些骑士更独出心裁，当竖琴演奏双拍子的曲调时，他们即兴演唱的却是三拍子的对位声部；反之，当竖琴演奏三拍子的曲调时，他们却唱双拍子的对位声部。他们即兴演唱的曲调不一定同竖琴的曲调同时开始，却必须同时结束。

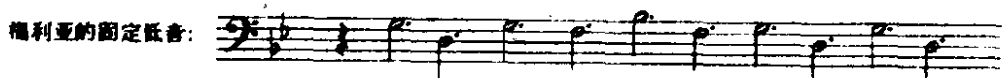
早期声乐曲根据一个定旋律即兴演唱其他声部和作法，也可以应用于器乐作品，构成各种固定低音的即兴变奏曲，如 16－17 世纪的低步舞曲(basse dance)罗马内斯卡(Romanesca)、鲁杰罗(Ruggiero)、贝尔加马斯卡(Bergamasca)、福利亚(Folia)、帕萨梅佐(Passamezzo)、恰空(Chaconne)、帕萨卡利亚(Passacaglia)等。这些舞曲的固定低音都用长音符暗示和声进行：

例421

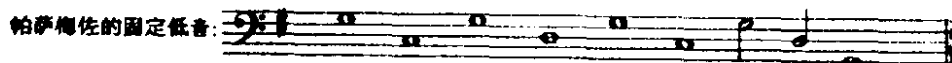












以便于演奏者可以从容不迫地根据固定低音进行即兴变奏。巴罗克时期的通奏低音，除了提供低音外，还用数字和升降记号标明和弦的位置和转位；因此，即兴演奏通奏低音，就像学习和声的低音题一样，可以不用费心选择和弦。

16 世纪的托卡塔、幻想曲、前奏曲等器乐曲都是即兴演奏的。当时要想在教堂里担任管风琴师的音乐家，都必须具备即

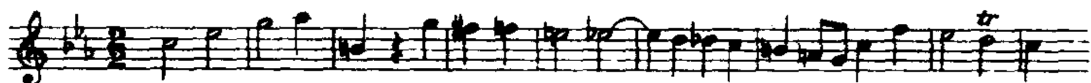
兴演奏的能力。管风琴大师斯韦林克(1562－1621)、费雷斯科巴尔迪(1583－1643)、赖因肯(1623－1722)、布克斯特胡德(1637－1707)等都以即兴演奏著称于世。1704年,19岁的J.S.巴赫步行200英里去听布克斯特胡德的演奏。巴赫在吕纳堡时,曾多次去汉堡聆听赖因肯的北方风格的演奏。巴赫本人也是即兴演奏管风琴的大师。他常常根据一首众赞歌,在管风琴上即兴演奏前奏曲、赋格、三重奏、众赞歌前奏曲,然后是另一首赋格,可以连续演奏2小时之久。1720年,巴赫在赖因肯面前根据1525年达赫施泰因所作众赞歌《在巴比伦水上》的旋律:

例422



作了半小时的即兴演奏,赖因肯听了以后说:"我以为这种艺术已经死去,但我从你身上看到它还活着。"1747年,巴赫到波茨坦访问腓特烈大帝,用腓特烈大帝的"皇家主题":

例423



即兴演奏了一首赋格,并把他系统地即兴发挥这个主题的二组作品,称为《音乐的奉献》,写了"奉王命敬按卡农手法发展御制歌曲"的题词(拉丁文的8个为首字母连在一起,刚好是"ricercar"一字),献给了腓特烈大帝。

管风琴和钢琴即兴演奏的传统,在古典音乐大师手中相沿勿替。莫扎特14岁就在曼都亚好乐协会演奏,节目包括"一首

即兴创作的歌曲，歌词预先不给他看，演唱时由他在羽管键琴上即兴伴奏。”1777 年，21 岁的莫扎特在奥格斯堡即兴演奏赋格曲，由主教和长老出题，连续折腾了几个小时。10 年以后，他在布拉格歌剧院里即兴演奏幻想曲半小时；奏完后又被一位听众叫回台上，即兴演奏另一首幻想曲；然后，在几个听众高呼“费加罗”声中，再一次坐下来即兴演奏以《费加罗》第 1 幕中费加罗的咏叹调(Non più andrai)为主题的 12 个华丽的变奏。

当时即兴演奏是钢琴比赛必须测试的一个项目。1781 年，意大利作曲家和钢琴家克莱门蒂(1752 - 1832)到法国、德国和奥地利旅行演奏，在巴黎开了几次音乐会，经过斯特拉斯堡和慕尼黑来到维也纳。由于神圣罗马皇帝约瑟夫二世的怂恿，他和莫扎特举行了钢琴比赛。克莱门蒂先演奏，他弹了一首短小的前奏曲、自己作曲的《降 B 大调奏鸣曲》和一首托卡塔。轮到莫扎特表演时，也先弹一首前奏曲，并演奏了几个变奏；然后两人先后视谱演奏意大利作曲家帕伊谢洛的几首奏鸣曲(草稿)；最后，约瑟夫二世从帕伊谢洛的奏鸣曲中选出一个主题，要求他们在两架钢琴上即兴创作，各自为对方伴奏。古典派和浪漫派作曲家中，贝多芬和维尔夫尔(1772 - 1812)、肖邦和莫舍莱斯(1794 - 1870)都进行过类似这样的钢琴比赛。

贝多芬在纸上作曲是以“慢工出细货”著称的，但在钢琴上即兴演奏时却才思敏捷，手指像在琴上飞奔一样。他的学生车尔尼说“他的即兴演奏是最美妙和最足以引人入胜的，不论在什么样的客人面前，他总是能够打动每一个听众的心，常常使他们听得泪湿青衫，甚至呜咽啜泣”。

不少浪漫派作曲家也精于此道，其中最杰出的是莫舍莱斯和李斯特。莫舍莱斯最后一次公开即兴演奏，是在 1865 年瑞典女高音歌唱家琳德(1820 - 1887)假座伦敦圣詹姆斯会堂举行的

音乐会上。当时他根据亨德尔的清唱剧《犹大·马加比》中的合唱曲《看得胜英雄回来了》即兴演奏了20分钟。李斯特幼年时就以即兴演奏闻名于世。11岁时他恭恭敬敬地要求贝多芬“给一个主题让他在第二天的音乐会上即兴演奏一首幻想曲。”12岁时,他在曼彻斯特公开宣布“钢琴家李斯特敬求出席音乐会的任何一位听众写作一个主题,供他即兴演奏一首幻想曲。”

19世纪和本世纪法国出了不少精于即兴演奏的管风琴家,先是弗朗克(1822－1890)和圣－桑(1835－1921),后继者有:维多尔(1844－1937)、图尔内米尔(1870－1939)、维埃纳(1870－1937)、博内(1884－1944)和维埃纳的学生迪普雷(1886－1971)等,其中尤以迪普雷最为杰出。他的许多作品都是先在管风琴上即兴创作,然后再写出定稿来的,如《交响受难曲》是1921年12月8日在美国费城瓦纳马刻管风琴上即兴创作后再完稿的,后于1924年10月9日在伦敦西敏寺教堂初次演出定稿;《耶稣受难图》是1931年2月13日在布鲁塞尔即兴创作后再定稿的,1932年3月18日在巴黎初次演出定稿。他还著有《管风琴即兴演奏法》(1925年)一书,是这方面的权威著作。即兴演奏在现代爵士音乐中起着极为重要的作用,成为爵士音乐的一大特色。Jazz一字据说源出于法文的Jaser,意思是海阔天空、不着边际的闲谈。爵士乐队演奏音乐,就像几个朋友凑在一起聊天一样,完全是即兴式的。早期爵士音乐的乐谱只记音乐的大纲,其细节是留给演奏者去即兴填补的。在爵士音乐中,段落与段落之间的“转折”(break),更是即兴演奏者大显身手的地方。早期爵士独奏家阿姆斯特朗(1900－1971)以和声模进作为即兴演奏的基础,后来爵士小号手戴维斯(1926－)则把即兴演奏的基础放在调式上,即音的排列上。

即兴演奏从另一方面说,也就是即兴作曲。掌握这种技术

的音乐家，常常可以信手拈来，皆成妙谛，不仅表现了音乐家的聪明才智和艺术修养，还有助于争取时间，在顷刻之间创作出一个音乐作品来。所以在音乐史上，音乐家们从古到今绵延不绝地应用着即兴演奏的技术来施展他们的才华。有些作品的即兴演唱或演奏是局部的，如在 18 世纪美声唱法的全盛时期，一首咏叹调分三部分，每一部分结束时都允许歌者即兴发挥她(他)的声乐技巧；而她(他)最拿手的绝技，总是留到最后一部分结束时才表现出来。这种结尾的即兴演唱应用在器乐作品，就是协奏曲中的华彩段。当时的声乐作品中还可以随时插入乐器的即兴演奏，如在亨得尔的康塔塔《思想家》中，合唱唱到"让嘹亮的管风琴响起来吧"时，插进了管风琴的即兴演奏，发展后面合唱赋格的主题。

后世有些器乐作品如前奏曲、托卡塔、幻想曲、即兴曲、随想曲等，虽然并非即兴创作，却也受即兴演奏的影响，具有某些即兴风格的特点。现代机遇音乐把随机而作的因素放到压倒一切的地位，可以说是即兴演奏的进一步发展。

总之，即兴演奏已有将近一千年的历史，至今仍方兴未艾；歌曲的即兴伴奏，不过是它最富于实用性的一端而已。

音乐中的罗雷莱传说

德意志联邦共和国西部有个宾根城,是一个濒临莱茵河的城市。传说美因兹大主教哈托因为残暴成性而在宾根被老鼠吃掉,为了表彰老鼠的功绩,人们在当地莱茵河中建立了一座鼠塔。就在宾根下游不远的莱茵河右岸,有一座高 132 米的悬岩,名叫罗雷莱岩。莱茵河流经岩南,向东拐弯,发出巨大的回声,因此这座悬岩又名“声闻岩”。传说从前有个美丽的妖女,名叫罗雷莱,她整天坐在悬岩上,一面梳理金发,一面唱着迷人的歌曲,引诱河上的船夫。来往的船夫听了她的歌唱,忘记注意暗礁,经常遭到覆舟之祸。这个瑰丽的传说,产生于 19 世纪之初。以罗雷莱为题材的诗歌、小说、歌曲、钢琴曲、歌剧和交响音乐,一百多年来层出不穷。德国的泽利革博士曾作过专门的调查研究,写过一本《诗歌和音乐中的罗雷莱传说》,但不少罗雷莱题材的作品,则是在这本书出版(1896 年)以后出现的。

传说的来源

在我国的神话传说中,有许多狐仙魅人的故事。西方神话中也有各种善于迷人的女妖、仙女和女神,如古代日耳曼神话中的女神荷尔达,传说男人一看见她就会失去理智,一听到她的声音就会跟着她浪游四方。罗雷莱则是一个迷人的女妖,她的故事并不来源于民间传说和古典神话,而是德国后期浪漫派诗人

布仁塔诺(1778—1842)的创造,他在1802年就写成了以罗雷莱故事为经纬的小说《戈德维》,但更为有名的,则是他的叙事诗《罗雷莱》。这首诗是罗雷莱诗歌的开山鼻祖,叙述的是罗雷莱和主教的故事:

莱茵河畔的巴哈拉赫,住着一位妖女,她长得娇媚可爱,能够眉笑目语。谁要是被她迷人的目光所吸引,就休想逃脱死亡的命运。周围许多男子,都因堕入她的情网而送了命。

她被传唤到教会法庭,她的美貌同样迷住了主教的心。

"可怜的罗雷莱,你从哪里学来这邪门歪道?"

"让我死吧,大主教,我对这样的生活感到无聊,谁要是看到我的眼睛,结果总是死路一条。我的手臂是魔棍,我的眼睛是火焰。请把我投进烈火,请把我的魔棍打断。"

"我不能给你定罪判刑,除非你坦白承认,你的火焰已经点燃了我胸中的热情。美丽的罗雷莱,我不能打断你的魔棍,否则就会刺破我自己的心。"

"主教先生,你不要拿可怜的人开玩笑,请你求求仁慈的天主怜悯我的苦恼。我不能再活,因为我已没有爱情,你把我处死吧,这就是我的恳请。我受了爱人的欺骗,他把我抛在一边,他已经离开我,从此形影不见。我用百般娇媚的秋波,如花如玉的美貌,温柔花巧的语言,设下了迷人的圈套。我是在自取灭亡,心里十分苦恼。我宁可早点死去,也不愿看到自己的美貌。请你给我死的权利,让我作为一个基督教徒死去,因为爱人已不属于我,一切都成空虚。"

主教命令三位骑士,带她到修道院去静修。"罗雷莱,你带着迷人的心去吧,我将为你恳求天主的保佑。你应该穿上黑衣,做一个修女,全心全意赞美天主,准备离世而去。"

三位骑士策马送她进修道院,美丽的罗雷莱一路悲声不断。

"啊,骑士们,让我登上这块巨岩,把我爱人居住的城市,再看上一眼。我要再看一看莱茵,然后到修道院去修炼。"

她攀援峻峭的山岩,登上了岩顶。三位骑士系好了马,也跟着她攀登。少女说:"你们看,航行在莱茵河上的船,站在船上的人,曾经为我所欢。我心里多么高兴,他一定是我的情人。"她马上纵身一跳,跳进了莱茵河的波涛。

骑士们找不到下山的通道,全都在山上死掉,没有躺进棺材,也没有教士做祷告。

这首动人的歌曲,是莱茵河上的船夫所唱。从峻峭的高岩上,常常传来三声回响:"罗雷莱,罗雷莱,罗雷莱!"震耳的声音在空中回荡。

现代杰出的散文作家朱自清先生在他的《欧游杂记》里讲了一个民间传说:有一位伯爵的儿子因为受到罗雷莱的诱惑而溺死在莱茵河里。"伯爵派兵遣将,给儿子报仇。他们打算捉住她,锁起来,从岩顶直摔下河里去。但是她不愿死在他们手里,她呼唤'莱茵母亲'来接她;河里果然白浪翻腾,她便跳到浪里。从此声闻岩下听不见歌声,看不见倩影,只剩晚霞在岩头明灭。"这个故事显然是直接从布仁塔诺的叙事诗演化出来的,但主教已经变成了伯爵。

歌曲中的罗雷莱

继布仁塔诺而作的《罗雷莱》诗,最著名的是海涅和艾兴多夫的两首。海涅的《罗雷莱》大概是根据雷本伯爵的诗篇《罗雷莱岩》而写的,而雷本伯爵则直接受了布仁塔诺的影响。海涅的诗作于 1823 年,最初发表在 1824 年的杂志《同伴》上,后又收入他的《诗歌集》第 3 部《还乡曲》中,是《还乡曲》的第 2 首,也是最

为脍炙人口的一首。最早迻译海涅这首名诗的，是金克超先生，他把它译成一首五言古风："传闻旧低徊，我心何悒悒，两峰隐夕阳，莱茵流不息。峰际一美人，灿然金发明，清歌时一曲，余音响入云。凝听复凝望，舟子忘所向，怪石耿中流，人与舟俱丧。"1838年，德国歌曲作曲家西尔歇（1789－1860）把它谱成了一首民歌型的分节歌，获得了广泛的流传，成为著名的民间歌曲。西尔歇热心提倡唱民歌，他所编的《德国民歌集》中包含了许多自己写的歌曲，《罗雷莱》就是其中的一首。最早把这首歌曲介绍到中国来的是柯政和与张秀山，他们合编的《名歌新集》第2册（1928年10月中华乐社出版）中收有此歌：

例424

适中的慢

mf

1927年8月14日，赵元任先生在《新诗歌集》的《序》中写道："同是一首Heine（海涅）的Lorelei（罗雷莱）3段，照一般人唱的民歌式的调儿唱，把3段都用一般的调儿来唱，好听固然也好听，但是没有什么意义。后来Liszt（李斯特）用'durchkom-

poniert'(通体作曲)的做法给它从头至尾按歌词的意思给每段做了不同的音乐,这完全又是一个美术品了。"("3 段"原作"4 首",疑是笔误。)李斯特"通体作曲"的《罗雷莱》,是一首绘影绘声地刻画了诗的意境的叙事歌曲。他在这个声乐作品中用了器乐作品常用的奏鸣曲式,音乐的布局也是别具匠心的:主部和副部唱歌词的第 1 段,插部唱第 2 段,展开部唱第 3 段,但把第 3 段的最后两句歌词留给再现部唱,作为歌曲的结束语。主部用宣叙调唱出,是故事的开场白:

例425

不要拖拉，像说话一样

不知道为什么缘故，我这样悲伤，

这样悲伤；

小快板

有一个古老的童话，

老使我念念不忘，老使我念念不忘。

稍渐慢 渐弱

副部用船歌的体裁,描写微波荡漾的莱茵河上闪耀着落日的余辉:

例426

很安静、但不要拖

晚风清凉，



插部是副部的继续，仍用船歌体裁，抒写罗雷莱的娇艳和船夫的出神：

例427

轻声

有一位美貌女郎，神奇地坐在山

上，她梳着她的金发，金

稍渐慢 原速 温柔地

首饰闪闪发光。她用一把金梳

梳头，还唱着一支歌曲，那

渐强 渐快

歌曲有一个荡人心魂的



展开部又用宣叙调叙述船夫的覆舟之祸。唱到“我想那船夫的小船，结果都葬身波浪”时，钢琴上的震音和半音阶进行描写莱茵河上的惊涛骇浪。风浪渐渐平息，莱茵河照旧静静地流。再现部的主部和副部多次反复“罗雷莱用她的歌唱造成这场灾殃”，表现了诗人的感慨。李斯特在1841年创作了这首歌曲，他很喜欢它，1843年把它改编成钢琴独奏曲，1860年又把钢琴伴奏的歌曲改编为乐队伴奏的歌曲。

德国浪漫派抒情诗人艾兴多夫（1788－1857）的《罗雷莱》，又名《林中对话》，是他的抒情诗中特别有名的一篇。诗中的罗雷莱，不是坐在莱茵河的悬岩上唱歌，而是骑着马在森林里作祟。1840年，舒曼把它谱成了歌曲：

例428

小快板

“暮色苍茫，寒气袭人，你为何独自骑着马？形单影只，森林很大，漂亮的新娘跟我回家！”

“男人的诡计真不少，痛苦把我的心撕碎，森林的号角处处



罗雷莱说："男人的诡计真不少，痛苦把我的心撕碎。"这和布仁塔诺诗中"我受了爱人的欺骗，他把我抛在一边"的话是一致的，说明罗雷莱是一个被负心人遗弃的少女，现在她变成了妖女，要向男人报复来了。她不坐在莱茵河的悬岩上，而徜徉在森林中，则是艾兴多夫的创造。

舒曼这首歌曲也是用"通体作曲"的方法写成的，音乐的结

构也是奏鸣曲式;但省去了展开部。艾兴多夫的诗共分 4 段,在没有展开部的奏鸣曲式中,呈示部的两个主题(主部和副部)和再现部的两个主题,刚好每个主题配一段诗。两个主部是男人的话,两个副部是罗雷莱的话。男人的话用 E 大调,罗雷莱的话用 C 大调。“上帝保佑,我知道了!你就是罗雷莱女妖!”两句突然转入罗雷莱的调—C 大调,表现男人的惊惶;而罗雷莱最后也在男人的调(E 大调)上,并唱出了男人的歌词“暮色苍茫,寒气袭人”,表现她俘获了男人的得意忘形。

歌剧中的罗雷莱

第一个把罗雷莱的传说写成歌剧的,也许是德国作曲家伊格纳茨·拉赫纳(1807 - 1895)。门德尔松也在临死的一年(1847 年)用盖贝尔的脚本写作歌剧《罗雷莱》,但没有写完就不幸短命死去。已完成的只有第 1 幕的终场,一首《圣母颂》和一首采葡萄者的合唱。1863 年马克斯·布鲁赫(1838 - 1920)也用同一脚本写了歌剧。用其他脚本写歌剧的,至少还有十几部。爱尔兰作曲家文森特·华莱士(1812 - 1865)早在 1848 年就接受巴黎歌剧院的委托,创作了罗雷莱题材的歌剧《卢尔林》,音乐富丽堂皇,接近于大歌剧,但因故未能在巴黎演出,直到 1860 年才首次演于伦敦。其后芬兰国歌作者帕修斯(1809 - 1891)、门德尔松的学生瑙曼(1827 - 1888)和德国作曲家贝克尔(1834 - 1899)都写过《罗雷莱》歌剧,但写得最成功的则是意大利作曲家卡塔拉尼(1854—1893)1880 年所作的《埃尔达》,1890 年修订,改名《罗雷莱》。这部歌剧在本世纪 20 年代的欧美歌剧舞台上还是一个保留节目,但现在已经很少上演了。脚本是奥梅维勒和查纳尔第尼写的。歌剧所叙述的,是罗雷莱被爱人抛弃,从一个孤女变

成女妖的一段伤心事：

岩石嶙峋的莱茵河岸上，渔民们和农民们正在议论着安娜和瓦尔特的婚事。瓦尔特垂头丧气地走来，大家问他："为什么在结婚前夕这样没精打采？"他说，他所以要娶安娜，只是由于话已说出了口，但他真正爱上的，是一个穷苦的孤女，名叫罗雷莱。正说话间，罗雷莱姗姗而来。听说瓦尔特要和安娜结婚，她请求他说："瓦尔特，可怜可怜我吧！"河上掀起了风暴，当风浪平息时，莱茵河的石岛上出现了一群水仙女，罗雷莱也在其中。水仙女对罗雷莱说，如果她愿意做莱茵河的新娘，她们将给她以帮助。她表示同意，并纵身跳进波浪。

在宫堡里，婚礼就快举行，正当瓦尔特要走进礼堂时，他看见罗雷莱的幻影坐在一座岩礁上。罗雷莱呼唤他，他慢慢走向她跳进水去的地方。

安娜忧郁而死。瓦尔特听到她的死讯，悔恨交加，忧心如焚，他决定自杀，向着莱茵河的方向走去。当他走近河岸时，罗雷莱出现在他面前，并投入他的怀里；但水仙女们提醒她说："你已和莱茵河结了婚。"她只好回到岩石上。瓦尔特知道一切希望都已落空，就跳进了波涛滚滚的莱茵河。例 429 是该歌剧第一幕的瓦尔特之歌：

例429

a mezza voce e legatissimo

五月里春光明媚，我穿过一片森

林，信步来到沙滩，一阵阵微风，吹下了夜的

幕帏，突然间一颗银色的明星 *poco affrettando* 向着我微笑，



这个故事是讲女妖罗雷莱的来历的。如果把海涅和艾兴多夫的诗作为歌剧故事的续篇，把布仁塔诺的诗作为结局，就构成了一个有头有尾的罗雷莱的完整故事。但故事的开端和续篇，都是从布仁塔诺的诗生发出来的。

罗雷莱的传说在音乐中的反映是多方面的，除了歌曲和歌剧以外，还有交响音乐，但它们产生的影响远远比不上歌曲和歌剧；比较值得一提的，是古斯塔夫·萨特(1832 – 1879)的《罗雷莱》序曲。和老约翰·施特劳斯的《罗雷莱》圆舞曲，萨特虽以钢琴家著称于世，但除了创作钢琴作品外，还作有歌剧、交响曲、交响诗、序曲和室内乐。他的作品，受到了柏辽兹的热情赞赏。施特劳斯的作品第 154 号全名《罗雷莱—莱茵河上的歌声》，是他的 150 多首圆舞曲中最著名的作品之一，由 5 首小圆舞曲组成。《罗雷莱》的标题和圆舞曲的内容没有直接的联系，只是在第一

首小圆舞曲中描写了河上传来的歌声和回声而已：

例430



我国青年诗人鲁萍为此曲题写的《罗雷莱之歌》，则凭诗人的想像，把音乐的内容和罗雷莱的故事密切联系了起来：

莱茵河流动着船队流动着女妖裙
莱茵河流动着歌声流动着罗雷莱

就因为烈性酒因为情欲因为你撩人的歌声
罗雷莱
就因为诱惑因为骚动因为你销魂的魅力
罗雷莱

成群的白色帆成群的白翅膀成群的白蝴蝶
扎进宁静的河面扎进永恒的蔚蓝扎进
日尔曼人的传说扎进
老施特劳斯褪色的管风琴
再也没有回来

从此船夫变得很美丽沉船变得很美丽
黑色的死亡湖变得很美丽了呵从此
莱茵河的流动吸引着鸽子吸引着城市吸引着欧罗巴
流动的莱茵河吸引着铜像吸引着石雕吸引着音乐史

1981年初稿；1993年9月第一次改稿；1994年7月第二次改稿。

音乐会上的掌声

一场成功的音乐会，总会赢得许多热烈的掌声。国外的音乐会听众对一个节目表示赞赏，除了鼓掌外，还有喝彩叫“好”（“bravo”）和高呼“再来一次”（“encore”）的习惯；我国的音乐会听众在这些场合，一般都是单纯用鼓掌来表示的。

拍手称快和以拍手表示对事物的赞赏，是我国古老的传统习俗。传说东汉末年，方士左慈参加曹操的宴会。曹操说：“今天的酒席上，可惜没有松江的鲈鱼。”左慈马上用铜盘盛水，手执钓竿，钓出一尾鲈鱼来。曹操为此鼓掌大笑，表示赞赏。晋朝有个陆士衡要想写一篇《三都赋》，听说左思已经动笔写作，也高兴得拍手大笑起来。

我国的戏曲听众，也像国外的音乐会听众一样，有喝彩叫“好”的习惯；而且在赞赏某一句唱腔的时候，不等一段唱腔唱完，就叫起“好”来。但在音乐会里，这是万万要不得的。一个节目没有演完就鼓掌，会扰乱节目的进行，是不文明、不礼貌的举动。

发生过早的鼓掌，是由于听众不熟悉音乐；但有时则要归咎于有些作品画蛇添足，没有在适当的地方及时结束。韦伯的《邀舞》过去在欧洲各国的音乐会上演出时，听众就常常会在进入“尾声”以前鼓起掌来。有些乐队演奏这个曲子，为了避免这种麻烦，常常把“尾声”删掉，干脆就以华丽的圆舞曲结束。

音乐会上的掌声，通常是听众对音乐家的表演艺术加以赞

赏的表示。但当作曲家在场时,特别是作曲家演奏、演唱或指挥自己的作品时,听众也往往用掌声表示对作品的赞赏。掌声一般应该出现在一个节目结束以后。音乐家每次从上台到下台之间所作的表演,叫做一个节目。比较长大的作品,一个曲子就是一个节目;而短小的作品,一个节目常常包含2、3首以至5、6首曲子。这一系列的短小作品,正像一部组曲一样,听众一般应该让音乐家全部表演完了以后才鼓掌。至少对于钢琴独奏的节目,应该严格遵守这一点。因为钢琴是坐着演奏的,每奏完一曲都要站起来谢幕不太方便;而且钢琴独奏是一个人的事,乐曲的起迄不需要同别人取得协调,钢琴也不像弓弦乐器那样需要在一定的时候调一调弦,因此钢琴家在演奏两曲之间,不需要有过多的间隙,听众不宜用掌声来打断他(她)的演奏。有些节目是包含几个乐章的套曲(如交响曲、协奏曲、奏鸣曲、组曲、三重奏、四重奏、五重奏等),听众应该在听完最后一个乐章以后才鼓掌。但有时在听完协奏曲的第一乐章以后也可以报以掌声,因为独奏家演奏协奏曲比较吃力,特别是第一乐章,往往相当长大,有些独奏乐器还需要在这时调一调音,听众的鼓掌可以给予独奏家以休整的机会;而且协奏曲第一乐章的末尾有显示高度演奏技巧的"华彩段",听众对此表示赞赏,在奏完第一乐章后报以掌声,也是合乎情理的。(尽管如此,在一般情况下,还是等协奏曲的最后乐章演奏完毕后鼓掌为好。)从这些情况也可以看出,音乐会上的掌声,一方面固然是听众赞赏音乐家表演艺术的表示;另一方面也体现了听众对音乐家的爱护、体贴和协作。

听众对一个精彩的节目,常常报以一而再、再而三的掌声,但一般不超过3次。有时听众的情绪特别热烈,暴风雨般的掌声经久不息,当然就不在此限了。1824年5月7日,贝多芬的《第九交响曲》在维也纳初次演出。当贝多芬出场时,受到群众

5次的鼓掌欢呼，因而遭到了警察的干涉；因为那时对皇族的出场，也不过鼓掌3次而已。

听众对精彩的节目听了一次感到不满足，要求“再来一次”，是始于18世纪的一种习俗。不仅某一个节目可以要求“再来一次”，套曲的某一个乐章，也可以单独要求“再来一次”(这是过去的习惯)。但过去欧洲的音乐会，常有禁止要求“再来一次”的规定。有时台上、台下相持不下，弄得音乐会进行不下去，只好停演；原先听众希望多听一次，结果适得其反，连下面的节目都听不到了。时至今日，“再来一次”已经变成了“再来一个”，不是把原来的节目重演一遍，而是另外加演一个曲子。有时，音乐家没有准备“再来一个”的节目，或者准备好“再来一个”的节目已经演完，而听众继续提出要求，就只好把表演过的曲子“再来一次”。其实，这“再来一次”倒是比“再来一个”更符合于传统的做法。

用鼓掌表示对表演艺术的赞赏，是古今中外共同的习惯；但在什么时候可以鼓掌，各个时代、各个国家却有不同的习俗。18世纪法国的音乐会听众，也有类似我国京剧观众的习惯，喜欢对曲中“妙句”报以掌声，他们并不认为在节目中途鼓掌，会扰乱音乐的进行。1778年7月3日，莫扎特从巴黎写信给父亲，描述了他的《巴黎交响曲》在“神圣音乐会”上初次演出的情况，他说最后一个乐章“开始8小节只用两个小提琴轻轻奏出，紧接着是一段强音；听众的反应正如我所想象的那样，听开头8小节时鸦雀无声，听到下面一段强音时，马上掌声大作”。直到19世纪中叶，这种情况在意大利还依然存在。1840年，英国著名女高音歌手诺威罗(1818－1908)和意大利女低音歌手布拉姆比拉(1807－1875)同台演唱，她回忆这次演出说：“我们的二重唱每唱一句都引起了炮轰一般的掌声——但没有把下一句掩盖得听

不见。”当时，西欧的听众听到著名独奏家演奏协奏曲的“华彩段”时，也常常要报以掌声。门德尔松在一封信里告诉他的朋友说，他在写作一首协奏曲时，由于想到“听众一定会给‘华彩段’鼓掌”，所以紧跟在“华彩段”后面的乐队全奏必须写得很响亮，不致为掌声所掩没。这种寻章摘句式的击节称赏，对音乐家来说，是一种破坏演出效果的无理取闹；对听众来说，则表明欣赏音乐的风格不高，寻求的只是片刻的官能享乐，而不是把乐曲作为完整的艺术作品来接受。随着社会文化水平的提高，这种陋习已经成为历史上的陈迹了。

拍手叫“好”的反面，是喝倒彩。我国音乐会听众最讲礼貌，喝倒彩的事是难得发生的。在国外的音乐会上，喝倒彩却并不是十分希罕的事。文明一些的喝倒彩，是冷嘲热讽，旁敲侧击；例如听众发觉某一节目抄袭或模仿了某某作曲家的作品，就发出“某某好”（“Bravo——”）的叫喊（某某是被抄袭或被模仿的作曲家的名字）。其次是发嘘嘘声（hiss）表示厌恶。最野蛮的是掷烂苹果和臭鸡蛋。有时在音乐厅里居然可以遇到专卖烂苹果给听众的小贩。意大利“未来主义”艺术的创始人马里内蒂（1876－1944）鼓吹用各种噪音构成音乐，扬言“美与艺术无关”。他的谬论受到墨索里尼的夸耀，这个意大利法西斯头子称他为“以大胆的、血性的感情贡献给自己国家的无畏的战士，他灌输给我以浩瀚的情愫和超自然的力量”，并封他为参议员，主管法西斯文化。当20年代之初，马里内蒂主办的“未来主义”节目，就曾激起听众的公愤，受到烂苹果、臭鸡蛋和瓦罐、瓶子的袭击。在资本主义社会中，音乐家之间勾心斗角，也往往会发生雇用一批打手，向自己的“艺敌”掷烂苹果、臭鸡蛋的事。用这种办法来对付反动家伙，是无可厚非的；用来损害自己的同行，就未免太卑鄙了；至于一般听众，用这种野蛮的手段来向自己所不满意的音乐

家发脾气，也是极不道德的恶劣行径；文明的、有礼貌的听众，是决不会这样做的。

诸子百家论现代音乐

论继承与创新

1．“今天正处于血气方刚的青年期的音乐，是解放的、自由的：它可以从心所欲……心灵和听觉的新需求不仅要求新的尝试，在某些情况下还要求废除古老的法则。”——引自柏辽兹：《通过歌唱》(1862)。

2．“作曲就像举起一张没有墙壁可以依靠的梯子。没有搭起脚手架：要使建筑中的房屋保持平衡，只有凭借内在的逻辑和与生俱来的分寸感。我们是参加同一项古老竞技的新的运动员，改变规则只能破坏比赛，退回到原处。应用经济有效的方法要比一味蛮干更困难，也更有用处。你要开门，就把门打开好了，把门捣毁是没有好处的。”——引自奥涅格：《我是作曲家》(1951)。

3．“在音乐中坚持自己是幸运的，新的一代不需要毁灭先辈的作品。让它们在图书馆的书架上吃灰尘就够了。”——引自克热内克：《围绕地平线》(1974)。

4．“人闲居时不可一刻无古人，落笔时不可一刻有古人。”——引自清袁枚《随园诗话》卷10之61。

5．“学古人只可与之夜中通梦，不可使之白昼现形。”——清袁枚《小仓山房续集》卷31引《与洪雅存论诗书》转引周亮工

语。

6.“当音乐长期在简单的乐器上演奏时,它是很简洁朴素的;但自从用五花八门的方式演奏以来,它就失去了庄重严肃的素质,变得卑微琐屑。”——引自波伊提乌:《哲学的慰藉》。

7.“每一位好自为之的作曲家给自己定下了一条清规戒律,渐渐就包括了调性的各种可能性,包括一切传统音乐。”——引自托马斯·曼:《浮士德博士》(1947)。

8.“艺术要求我们不要停滞不前。”——斯科特:《贝多芬》(1824)引贝多芬语。

9.“你的才华超越了时代几百年,现在还没有一个卓有才智的听众能够充分赏识你的音乐的美。”——引自加利青公爵《致贝多芬书》(1824)。

10.“瓦格纳是音乐中的马拉,而柏辽兹是音乐中的罗伯斯比尔。”——引自加斯佩里尼:《世纪》(1858)。

11.“世界上没有固定不变的东西;喧嚣就是你的唯一的音乐。”——引自约翰·济慈《致乔治和托姆·济慈书》(1818)。

12.“艺术经常遇到危机,必须不断地再创造,以避开机械方法的侵蚀。”——引自亨策:《音乐的使命》(1959)、《音乐和政治》(1982)。

13.“今天使人震惊的东西,明天不一定使人震惊,这就是说,人们会渐渐习惯的。……可是难道人们不懂得,有些东西是不应该成为习惯的吗?”——引自圣-桑:《德国崇拜者》(1916)。

14.“与善人居,如入芝兰之室,久而不闻其香,即与之化矣。与不善人居,如入鲍鱼之肆,久而不闻其臭,亦与之化矣。”——引自《孔子家语·六本》。

15.“在前进的道路上摔筋斗的作曲家,比顺利地向后退的作曲家更值得我们注意。”——迪安:《比才》(1975)引雷耶尔语。

16. “当一件艺术作品走在时代的前面时，一定是时代落后于艺术作品。”——引自科克托:《公鸡和小丑》(1918)。

17. “不存在新的音乐，只有新的音乐家。”——迈尔斯:《现代法国音乐》(1971)转引杜卡语。

18. “只有进步的作曲家可以为进步的听众作曲。”——沃克:《音乐批评分析》(1966)引勋伯格语。

19. “你要站在路障的这一边还是那一边，这要取决于你自己。”——雅可布生:《回响》(1975)引勋伯格语。

20. “《特里斯坦》中发现的新世界的轮廓，直到19、20世纪之交才开始成型。音乐对它的反应，正像人体对血清的反应一样，最初像排斥毒素一样排斥它，到了后来才像接受有益于健康的东西那样接受它。”——引自兴德米特:《作曲技法》(1937)。

21. 勋伯格“还年轻，也许他是对的，可能我的耳朵不够敏感”。——勒布雷希特:《不协和》(1982)引马勒语。

22. “了解当代音乐的诀窍是反复不断地听:听到熟悉它为止。”——引自塞欣斯《音乐经验》(1950)。

23. “音乐还根本没有改变的迹象。一个不协和弦几乎可以引起一场革命。”——引自德彪西《致埃米尔·巴隆书》(1887)。

24. “没有比音乐成熟和老化得更快的了。一个时代的出色的冒险家迅速蜕化为另一个时代的庸庸碌碌之辈。”——引自比彻姆:《交织着的钟声》(1944)。

25. “在传统音乐中，一切都取决于你有话要说，并以形式和内容互相平衡、溶为一体的方式说出来。在我看来，如果你不能为人所理解，说了也等于白说，但在那时是没有人能够为人所理解的。每个作曲家都以不同的方式从事创作，任何两个作曲家都不互相理解各自所说的话。有时，当我写一首悲伤的曲子时，有一半听众会笑起来。因此我才从“理解”的概念转向了“直

接经验"的概念。"——派塞:《布莱兹》(1776)引约翰·凯奇语。

26. "作曲是一回事,演奏是另一回事,欣赏则又是一回事。"——引自约翰·凯奇:《沉默》(1961)。

27. "现在我们有了各种流派的音乐,像各种流派的鱼一样。"——伊文:《美国作曲家》(1982)引科里利亚诺语。

28. "音乐上的大人物是结束时代的人,不是开创时代的人。寻找新的道路的先锋作品,总是由小人物来创作的。"——引自沃恩·威廉斯:《民族音乐论》(1934)。

论不协和音

29. "大乐与天地同和。"——引自《礼记·乐记》。

30. "不协和的和声。"——引自贺拉斯:《书信集》。

31. "和谐的不协和音。"——引自奥维德:《变形记》。

32. "不协和音是本质上不悦耳的不同音响的结合。"——引自廷克托里斯:《音乐术语词典》(约1475)。

33. "音乐中的不协和音常常唱出悦耳的歌曲。"——引自斯宾塞:《仙后》(1589)。

34. "这种音乐真使人烦恼,弦索龃龉,怎能奏出和谐的音调?——引自莎士比亚:《亨利六世》中篇第2幕第1场。

35. "悠扬而不协调,一派仙乐奏得如此粗糙。"——引自莎士比亚:《维纳斯与阿都尼》(1593)。

36. "我从来没有听到过那样和谐的喧声,那样悦耳的雷鸣。"——引自莎士比亚:《仲夏夜之梦》第4幕第1场。

37. "快把酒神和喧饮者野蛮的不协和音,远远地驱除出境。"——引自弥尔顿:《失乐园》第7卷。

38. "不协和音奏出最悦耳的曲调。咒骂是一种祷

告。”——引自勃特勒的讽刺叙事诗《胡迪布拉斯》(1678)。

39．“一切不协和音，非和声所理解。”——引自蒲柏的哲理诗《人论》(1732－1734)。

40．不协和音“暂时不悦于耳，在一段时间内令人不满甚至不安，渐渐听着舒服一些，……最后一定会感到满意。”——引自伯尼:《法国和意大利音乐的现状》(1771)。

41．“我相信，如果人的耳朵终究会得到补偿，有一些不协和音对它还是太强烈。”——同上。

42．“不协和音……是音乐的 DOLCE PICCANTE(温和的刺激)，对耳朵的作用就像是一种辣味：它是一种调味品，没有了它，听觉就像口味一样，尽吃甜的，吃腻了要倒胃口。”——引自伯尼《音乐通史》(1776－1789)。

43．“讲述生命的声音决不是不协和的。”——引自柯勒律治:《这棵椴树为我的牢房遮阴》。

44．“要不是为了突出和声，为什么要挤进不协和音呢?”——引自勃朗宁:《阿布特·福格勒》。

45．吉本斯“失诸谬妄，他企图用现代人的耳朵绝不能容忍的不协和音来表现生与死的冲突。”——引自奥斯利:《奥兰多·吉本斯的圣乐集》(1873)。

46．“每一个不协和音如果不觉得它不协和，就不需要解决，正像每一匹马为了赶时髦，都要把尾巴剪短一样。”——伍尔德里奇:《查尔斯·艾夫斯》(1974)引艾夫斯的父亲对儿子的谈话。

47．“不协和音使人大享耳福。”——法国《音乐杂志》(1926)引德彪西语。

48．“不协和音不过是比较疏远的协和音而已。”——马赫利斯:《当代音乐导言》(1963)引勋伯格语。

49．“不协和音比协和音更难理解，因此它们之间的争论贯穿于全部音乐史。”——同上。

50．过去是不协和音与协和音之间的争论，不久的将来将是噪音和所谓乐音之间的争论。——引自约翰·凯奇：《沉默》(1961)。

51．“比照伯格森关于不协调的论点，不协和只是为许多人所不习惯的和声而已。”——同上。

52．在瓦格纳的作品中，“现在一切力量都投入了不协和音，比较起来，个人的决断愈来愈淡薄，只剩任意的饰词或断语。紧张度成为基本组织原则，达到了负负得正、不协和的欠债一笔勾销的程度，正像某种无限制地拖延的学分制一样。”——引自阿多诺：《论瓦格纳》(1952)。

论 无 调 性

53．勋伯格说到他的第二弦乐四重奏(1908)时说：“洋洋乎盈耳的不协和音，不可能再因偶然回到代表某一个调的和弦而取得平衡。如果不用属于一个乐章的和声进行去支持它，而强令它躺在普罗克拉斯提斯的调性的床上，看来是不确当的。”(普罗克拉斯提斯是希腊神话中开黑店的强盗，传说他强令掳来的人身高者睡短床，斩去身体伸出部分；身矮者睡长床，强拉其身使与床齐。)——赖希：《阿诺尔德·勋伯格》(1971)引勋伯格语。

54．“今天有相当多的作曲家发表他们称之为无调性的作品。这些作曲家无疑地认为从调性解放出来，可以使他们的作品在时间和空间上不受限制。且不说媒介的固有的特性是取消不了的，我也不相信变化了自然顺序的法则就可以获得自由。”——引自兴德米特：《作曲技法》(1937)。

55.“无调性不过保持着模棱两可的调性状态。它否定了和声的结构要素。处于这种状况的音乐世界中的作曲家,问题在于提供另一种结构要素,正像炸毁了的城市存在着重建的机会一样,从中可以找到勇气和迫切感。”——引自约翰·凯奇:《沉默》(1961)。

56.“我们不能再容忍调性的偶像崇拜,它已成为整整一代音乐家的负担。”——引自奥涅格:《我是作曲家》(1951)。

57.“无调性是违反自然的。一切存在的东西都有一个中心。行星有太阳、月亮、地球……一切音乐都以调性为中心。没有中心的音乐在一个时期内可以行之有效,但不久就会千篇一律。”——埃文:《美国作曲家》(1982)引霍夫哈纳斯语。

58.“资本主义世界是有调性的;爱情(不幸、失望)的世界是没有调性的。”——亨策在《音乐与政治》(1982)“1940 和 1950 年代的德国音乐”中说到他的《孤寂的林荫路》时作此语。

59.“以调性为基础的欧洲结构不容许噪音和大小调以外的音是错误的。”——约翰·凯奇 1982 年对《观察家杂志》记者的谈话。

论十二音音乐

60.十二音体系“是一种软弱无力的人为方法。尽管它可以发出繁忙、喧闹的声音,这种糊墙纸式的计划音乐比不上一首泥腿子民歌。——引自艾夫斯:《平民大众》手稿(1915)的旁注。

61.“十二音技术……不容许我写得很快。”——引自贝尔格给勋伯格的信(1930)。

62.“把自己限制在这种国产的调性体系之内,在我看来,是一种比最严格的自然音阶的清规戒律更为教条主义的作

法。”——引自兴德米特:《作曲技法》(1937)。

63．“要十二音音阶摆脱病态的、完全理智的法则,不断有所创造,是不大可能的。它可以成功地应付各种神经病,但我很难想象它可以和青春的爱情或春天的到来等健康愉快的概念联系起来。”——引自巴克斯:《音乐与文学》(1951)。

64．“别的大师可以在意料之中仍然进行着C大调的创作,可是我们走的也许是‘危险的道路’,正面向着十二音的篝火。”——引自麦克迪亚米德:《纪念詹姆斯·乔埃斯》(1955)。

65．“十二音技法——实际上就是六加六。”——耶茨:《20世纪音乐》(1968)引勋伯格语。

66．“采用我的十二音作曲法不会使创作感到容易;恰恰相反,只会使它有更大的难度。”——休斯和凡·塔尔:《音乐爱好者的伴侣》(1971)引勋伯格语。

67．“1950年前后……我们经历了一个寻求完全控制音乐的时代……我们应用整体序列要做的事情,是清除作曲家崇尚预定体系的意向。”——雅可布生:《回响》(1975)引布莱兹1963年的话。

68．“感觉不到……十二音体系的必要性的音乐家是多余的。因为他所创作的任何东西,都不符合我们时代的要求。”——同上引布莱兹1969年的话。

69．当勋伯格被告知青年作曲家们正在应用他的十二音体系时,他问:“那末,他们在作品中放进了音乐没有?”——同上引勋伯格语。

70．“当你已经写了半音阶中的10个音,增加其余2个音的诱惑力是不可抗拒的。”——罗森:《勋伯格》(1976)引无名作曲家语。

71．“也许有一个观念可以暗示十二音作曲法,然后它又不

再暗示。"——雅可布生:《回响》(1975)引科普兰 1970 年的话。

72. "我没有权利说:人为地把十二音当作等距离(它们不可能等距离)和同样重要的音来处理,将把和声序列(的确是一切音乐的基础)贬低为不可持久的东西……我不习惯于和这种音乐打交道。"——引自博尔特:《我自己的小号》(1973)。

73. "随着十二音体系,音乐走出了牛顿的世界,进入了爱因斯坦的世界。调性的观念是以重力和引力所规定的宇宙为基础的。序列的观念是以在永恒扩张中自我发现的宇宙为基础的。"——派塞:《布莱兹》(1976)引布莱兹语。

74. "十二音是机械论的异端邪说。"——引自亨策:《音乐和政治》(1982)中"20 世纪 40 和 50 年代的德国音乐"。

论具体音乐和电子音乐

75. "我们还有音乐馆,在那里,我们做各种声音和发声的试验。我们有你们所没有的四分音和较少滑音的和声。同样,各种各样的乐器也是你们从未见过的,其中有一些比你们的乐器更柔和动听,还有优美的、铿锵悦耳的钟铃。我们使轻微的声音变为洪大低沉,使洪大的声音变为悠扬和高亢。我们能在保存原调之下发出各种震音和颤音。我们能表现和模仿各种语言的发音和歌唱,以及各种鸟啼兽叫。我们还有一种助听器,放在耳朵上可以大大帮助听觉。我们还有各种各样的奇怪的人造的回声,把声音多次地反送过来,好像有什么东西在震荡着它,有时回来的声音比发出的声音更大、更尖锐、更低沉,有时这些声音竟改变了原来的发音和音节。我们还有办法用筒子和管子,把声音传到不同的方向和不同的距离。"——引自培根(1561 - 1626):《新大西岛》(何新译,1959 年 8 月商务印书馆出版)。

76．“我们将把金属窗板和门的碰击声、人群嘈杂之声、火车站、锻工车间、磨坊、印刷厂、电力站和地下铁路的喧闹声，在我们的心中编成管弦乐以娱乐自己。”——引自鲁索洛:《噪音的艺术》(1913)。

77．“我们所需要的，是可以在任何音高上发出连续不断的声音的乐器。作曲家和电学家将共同努力来获得它。”——马赫利斯:《当代音乐导言》(1963)引瓦雷兹 1922 年的话。

78．“说电子乐器终究不能发出到现在为止属于人的特权的高质量音响，是没有根据的……电子乐器可能达到的精密度，远远不是人可以达到的。”——引自查维斯:《面向新音乐》(1937)。

79．“电器……将适用于音乐的目的，使任何声音和一切声音都可以听到。”——引自约翰·凯奇:《沉默》(1961)。

80．“希腊人用尺和圆规发现了几何学——受他们启发的音乐家们将大有可为。”——引自恩斯特:《电子乐器的演进》(1977)引沙费尔 1960 年的话。

81．“电吉他是讨厌的东西，谁听说过电小提琴、电大提琴、以至于电歌手?”——引西班牙吉他演奏家塞戈维亚语(1968)。

82．“电子音乐解放了内部世界，使人们懂得一个人在自身之外一无所见，懂得询问声音和音响结构凭什么发音，和用什么方法发音，是毫无意义的……内部世界像外部世界同样真实不虚。”——引自维尔纳:《施托克豪森的生活和创作》(1973)引施托克豪森语。

83．“早年被指责为音乐的机械性蜕化的电子技术，对自动控制的即兴作曲大有裨益，这种即兴作曲比活的音响世界更为简捷，因为作曲家在制作音响材料时，可以随时把它塑造成形。”——引自克热内克:《围绕地平线》(1974)。

84. “合成器世界向广大音乐界开放着大门。”——引约翰·麦克劳林语(1975)。

论 布 莱 兹

85. “勋伯格已经死去。”——1951年布莱兹一篇论文的题目。

86. “音乐应该是集体的魔术和歇斯底里。”——马赫利斯:《当代音乐导言》(1963)引布莱兹语。

87. “作为一个革命者,我纯粹是列宁式的。我完全支持革命的效率,通过参加重要的组织,凭我的存在去改变他们的意识,去说服他们。”——雅可布生:《回响》(1975)引布莱兹语。

88. 布莱兹说到自己的作品时说:“悉心倾听着广阔的世界,你就能够得到信息。”——同上。

89. “在我看来,一部伟大的作品是一幅艺术家消失于其中的完美的风景画。”——派塞:《布莱兹》(1976)引布莱兹语。

90. 比起布莱兹的《无主的锤子》来,“韦伯恩的声音就像德彪西一样。”——迈尔斯:《现代法国音乐》(1971)引施特罗贝尔语。

91. 斯特拉文斯基称布莱兹的《重重皱褶》是“美的单调和单调的美。”——引自派塞:《布莱兹》(1976)。

92. “正如笛卡儿所说‘我思,故我在’,我时刻抑制继承,从我在思想的事实出发,从零开始去建立音乐语言。”——派塞:《布莱兹》(1976)引布莱兹语。

93. “布莱兹是一位伟大的作曲家。他也是一个很聪明的人。他理解一切变化,而它们使他受苦。有人经历变化而泰然自若,如巴赫,如理查·施特劳斯,但布莱兹不是这样。他认为促

进语言就是一切。他感到他必须居于前卫,他不喜欢正在发生的事。”——派塞:《布莱兹》(1976)引梅西昂语。

94. “皮埃尔(·布莱兹)是一只慢慢地孵出小鸡来的母鸡。”——派塞:《布莱兹》(1976)引维吉尔·汤姆森语。

95. “皮埃尔(·布莱兹)具有能工巧匠的心智。有了这种心智你可以对付过去的事。但你不能成为未知之物的能工巧匠。”——派塞:《布莱兹》(1976)引约翰·凯奇语。

论施托克豪森

96. “你从那里望下去,可以看到灯光的海洋,那就是维也纳。几年以后,我将大大跨前一步,可以用一声雷击,把整个城市吹到半空之中。”——亨策:《音乐和政治》(1982)引施托克豪森在50年代之初说的话。

97. “人有非机器人所能替代的素质……这些素质是不会消失的,因此他有更多的时间可以从事真正人性的事业——创造的事业。”——恩斯特:《电子音乐的发展》(1977)引1958年施托克豪森语。

98. “我有良好的感觉,知道我的路子是对的。”——凯奇:《沉默》(1961)引施托克豪森语。

99. “音乐的形式是可以听得到的生命的形式、思想的形式。”——维尔纳:《施托克豪森的生活和创作》(1973)引施托克豪森语。

100. “什么也不要想,等待着,等到你的内心完全静止,当你达到这一步时,就开始演奏,当你开始思想时就立即停止,试图保持无思想状态,然后继续演奏。”——施托克豪森对演奏他的《降E》者的指示。

101. 施托克豪森的作品“比18世纪最令人厌烦的作品更令人厌烦。”——德鲁斯金:《伊戈尔·斯特拉文斯基》(1983)引斯特拉文斯基语。

102. “在施托克豪森最健康的时期,他的作品比其他任何东西更得到我的信任。我觉得他可以解决一切问题,因此我可以不必再致力于这些问题的探讨。”——派塞:《布莱兹》(1976)引布莱兹语。

论约翰·凯奇

103. “在我的有生之年,世界上不会没有声音。我死以后,声音还在继续。人们用不到担心音乐的未来。”——引自凯奇:《沉默》(1961)。

104. “后来当我听到了现代音乐时,我像鸭子喜欢水一样喜欢起一切现代音程来:七度、二度、三全音和四度。这时我也喜欢巴赫,但我不喜欢三度和六度。”——引自凯奇:《沉默》(1961)。

105. “写一首曲子一无所获,听一首曲子一无所获,演奏一首曲子一无所获。”——引自凯奇:《沉默》(1961)。

106. “我想我不可能为社会写出重要的作品来,除非我创造出新的东西,我才对社会有用。”——派塞:《布莱兹》(1976)引凯奇语。

107. “勋伯格说我不可能作曲,因为我没有音乐的耳朵;我确实听不出调性与和声的关系。他说:‘你老是走向墙壁,可是你又不可能穿过去。’我说我要把我的头撞向墙壁;我真的开始撞击东西,并开拓着一种包含噪音的打击乐。”——1982年凯奇对《观察者杂志》记者的谈话。

108. “我的音乐获得了自由,因为我给人们以机会,按照我改变自己心灵的方式去改变他们的心灵。我不想统治他们。”——同上。

109. “他不是一位作曲家,而是一位发明家——天才的发明家。”——耶茨:《20世纪音乐》(1968)引勋伯格语。

110. “我不信鬼神、占星术、手相术、约翰·凯奇、爱情或上帝。”——引自韦达尔:《姊妹俩》(1970)。

111. “他很新鲜,但不很光亮。他的新鲜来自无知。”——派塞:《布莱兹》(1976)引布莱兹语。

钱仁康辑译

从传统、生活和艺术规律看西方现代音乐

——1984年8月在“外国音乐研究座谈会”上的发言

20世纪，特别是第二次世界大战以后的西方乐坛，出现了奇花异卉、纷繁杂沓的景象。呈现在我们面前的各派各家的作品，从标新立异、匪夷所思的创作构思和表现意图，到争奇斗胜、独出心裁的创作技法和表现手段，都使人目迷五色，应接不暇。对于这些葳蕤杂呈的音乐现象如何进行评价，是一个非常复杂而又无法回避的问题。这些形形色色的西方现代音乐，我认为应该从三个方面加以鉴别：一、和传统的关系；二、和生活的关系；三、是否符合艺术规律。

一、和传统的关系

文艺创作如何继承和发展传统，我国古今学者有种种形象化的说法。周亮工说：“学古人只可与之夜中通梦，不可使之白昼现形。”(见袁枚《小仓山房续集》卷31引《与洪雅存论诗书》转引周语)袁枚说：“人闲居时不可一刻无古人，落笔时不可一刻有古人。”(《随园诗话》卷10之61)用今天的话来说则是：“要先做传统的儿子，再做传统的叛徒。”在社会生活中，传统的势力是很强大的。孔子在2千5百年前就说要“行夏之时”(《论语·卫灵》)，2千5百年过去了，今天我们还是在使用夏历(即阴历)，

还是在“行夏之时”。(当然,今天的夏历比起孔子时代的夏历来,已经有了许多新的发展。)文艺作品要表现时代精神和民族风格,而时代精神和民族风格都是在社会生活的历史长河中形成的;割断了历史,割断了传统,也就不存在时代精神和民族风格。这个道理,可以说是放诸四海而皆准的。古人是这样,今人也是如此;中国是这样,外国也是如此;资产阶级是这样,无产阶级也是如此。列宁说过:“无产阶级文化并不是从天上掉下来的,也不是那些自命为无产阶级文化专家的人杜撰出来的,……无产阶级文化应当是人类在资本主义社会、地主社会和官僚社会压迫下创造出来的全部知识合乎规律的发展。”(《青年团的任务》)文艺创作和传统的关系包含着相反相成的两个方面:一方面,文艺贵在创新,继承传统不等于墨守成规,“文学艺术中对于古人和外国人的毫无批判的硬搬和模仿,乃是最没有出息的最害人的文学教条主义和艺术教条主义”(毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》);另一方面,割断了传统盲目地创新,又会使文艺作品成为无源之水,无本之木。

艺术风格不仅随着时代、民族、地域和流派的不同而变迁,也是因人而异的。我们说“文如其人”,外国人也说“Le style, c'est l'homme,”或“Style is the man。”但艺术语言(即由艺术材料及其结构规律所构成的表现体系)正像生活语言一样,却有其相当稳固的继承性。即使像柴门霍夫那样创造一种前所未有的人造语(世界语),也是以印欧语系的语言为基础,对语言、词汇和语法进行改革,并广泛吸收了东方语言(包括汉语)的合理成分而形成的。有人称世界语为“爱斯不难读”(Esperanto 的音译),看来是有些道理的;如果柴门霍夫割断了人类一切语言的传统,创造出一种具有完全陌生的语言、词汇和语法的世界语来,那末,这种生造的世界语就必然不是“爱斯不难读”,而是“难读不

爱斯"了。

在近现代音乐史上，以德彪西为首的印象主义作曲家彻底打破了传统旋律结构和传统和声的功能体系；以勋伯格为首的表现主义作曲家又彻底抛弃了传统的调式结构和调性体系；尽管如此，他们至少还保持着三个传统：传统的音律（十二平均律）、传统的乐器和传统的记谱法（五线谱）。第二次大战以后的先锋派（Avant garde）作曲家提出了与传统决裂的口号。法国作曲家兼指挥家布莱兹（Pierre Boulez，1925— ）为"音乐声学研究及协作学会"写的宣言，可以说是先锋派音乐的一篇檄文："我们不能再回避必要的考验，要成为纯粹的现代人，抛弃一切记忆去锻炼前所未有的理解力，抛弃过去的遗产去发现至今还梦想不到的领域。"许多先锋派作曲家追求新的音律（四分音、三分音、六分音、把一个八度分为 96 个音，或分为 43 个不等的音等等）、新的音源（利用新乐器、变形的旧乐器、电子乐器、打字机、报警器等等）和新的作曲技术（序列主义、偶然音乐、具体音乐、电子音乐、电子发声合成装置与电子计算机相结合等等）的结果，有些作曲家把传统的音律、乐器和记谱法也抛到垃圾堆里去了。但是完全割断传统的音乐总是"难读不爱斯"的，扬言要"抛弃一切记忆去锻炼前所未有的理解力"的布莱兹，在指挥一场音乐会时，也只好暂时"恢复"他的记忆去锻炼前所"已有"的理解力，不得不演奏一些 18、19 世纪的作品，以便把他自己的作品或其他先锋派作曲家的作品"搭配"出去。

当然，新古典主义音乐（始于本世纪 20 年代）是非常尊重传统的。但新古典主义是后期浪漫派的反动，是用 18 世纪的传统去反对 19 世纪的传统。如斯特拉文斯基有一时期热衷于搞"新佩戈莱西"（舞剧《普尔契内拉》）、"新巴赫"（《钢琴和管乐器协奏曲》）和"新莫扎特"（歌剧《浪子历程》），这就不是顺理成章的继

承传统，而是一种变态的“返祖遗传”。

二、和生活的关系

艺术源于生活而高于生活。19世纪末期出现的真实主义歌剧和印象主义音乐，都曾以忽略了反映生活中的本质现象而为世人所诟病。但玛斯卡尼表现如火如荼、可歌可泣的感情世界，德彪西表现气韵生动、色彩鲜明的感觉世界，都确实有其独到之处，他们都写了一些动人的音乐，不失为音乐艺术中的珍品。20世纪初出现了表现主义音乐，尽管表现的是夸张和扭曲了的个人主观情绪，但从表现主义者的哈哈镜里，还是可以看到他们对腐朽黑暗的资本主义社会的不满和反抗。正因为这样，表现主义音乐后来被希特勒匪帮斥为“堕落的艺术”(entartete Kunst)，也就不足为怪了。

第二次大战以后的一部分先锋派作曲家，热衷于追求新的表现领域，作品的题材大多远离现实生活或完全脱离生活。用音乐描写各种抽象的概念和自然科学的资料与信息，如几何图形、光谱、星图、黄道坐标、北极光、化学元素、物质的比重等等，成为一些先锋派作曲家的好尚。有从佛教的禅宗获得灵感的，也有从中国的《易经》得到启示的。有的从先民的图腾写到想入非非的未来世界，惟独不写现在；有的从距离我们400光年的北极星和200光年的北斗星，写到离地面2、3千米的海底世界，可谓“升天入地求之遍”，而地面上近在眼前的现实世界，却“两处茫茫皆不见”；这大概是“画鬼容易画人难”的缘故吧？

但也有一些先锋派作曲家不仅是音乐上的先锋，同时也是政治上的先锋。他们的作品有很强的思想性和鲜明的政治倾向。其中最有代表性的人物，是意大利的诺诺(Luigi Nono,

1924—)。在音乐上,他是他的岳父勋伯格的忠实信徒,他在自己的创作中把十二音技法和各种先锋派的技法熔于一炉。在政治上,他是第二次世界大战末期意大利反法西斯抵抗运动的参加者,并成为意大利共产党党员,1975 年被选为意共中央委员。他把音乐看作是阶级斗争的工具,他的很多作品是在反帝、反侵略和支持民族解放运动的斗争中产生的,如:

1.《加西亚·洛尔伽墓志铭》(朗诵、独唱、合唱和乐队),1951—1953 年根据西班牙民主诗人洛尔伽(1898—1936,因参加组织马德里反法西斯知识分子联盟而遭杀害)和智利民主诗人聂鲁达(1904—1973)的诗写成。

2.《挂起来的歌》(女高音、女中音、男高音、合唱和乐队),作于 1955—1956 年,取材于抵抗战士的书信。

3.《不堪容忍的 1960 年》(舞台表演),作者为了抗议帝国主义政策和社会的不公平,根据布莱希特(1898—1956)、艾吕雅(1895—1952)、马雅可夫斯基(1893—1930)等的诗写成这个作品。1961 年 4 月 13 日在威尼斯演出时,一群新法西斯分子向听众散发传单,攻击诺诺"用外国的主义来污染意大利音乐",并嘲笑诺诺的名字是"双重的否定"(Nono 由两个 No 组成)。

4.《生命和爱情之歌:在广岛的桥上》(女高音、男高音和乐队),1962 年为悼念 1945 年 8 月 6 日第一颗原子弹轰炸日本广岛的牺牲者而作。

5.《追究》(配乐剧),魏斯编剧,1965 年为法兰克福审讯纳粹党卫军头目而作。

6.《东方红,太阳升》(乐队及录音带),作于 1967 年。

7.《心灵的辩证的对位》(歌唱和各种噪音、水声、钟声的混合),1967—1968 年为抗议美国侵略越南而作。

8.《于是他理解了》(说白、歌唱和电子音乐),1970 年根据

古巴游击队领袖格瓦拉(1928—1967)等的诗写成。

9.《在全世界游荡的幽灵》(声乐和乐队),1971 年根据《共产党宣言》写成。

10.《像一阵力和光的波浪》(女高音、钢琴和乐队),1972 年为哀悼一位智利左翼人物而作。

11.《献给充满爱的光辉的伟大的太阳》(舞台表演),作于 1972—1975 年,内容歌颂 1871 年的巴黎公社是近代革命运动的典范。

12.《从越南青年中来》(齐唱),作于 1973 年。

当现代西方乐坛上,想"自己用手提着耳朵离开地球"(鲁迅《三闲集·文艺与革命》中语)的音乐风靡一时的时候,这些以现实生活为题材的作品,无疑是滚滚浊浪中的中流砥柱。但是诺诺写作这些作品时,运用了各种新的技法(序列主义、音响主义、偶然音乐、具体音乐、电子音乐),可谓集先锋派音乐之大成。这些技法和他所要表现的内容之间,存在着尖锐的矛盾(例如,他用极端不协和音来描写法西斯的恐怖统治也许会有一定的效果,用来表现群众的抗议,就不像是正义的呼声,而有些像歇斯底里的叫喊了);因此,作者有表现生活和斗争的强烈愿望是一回事,而能否塑造出鲜明生动的音乐形象来表达他所要表现的内容,却是另一回事。德国的亨策(Hans Werner Henze,1926—)就和诺诺不一样,他最初也是先锋派作曲家,后来参加了进步的政治团体,并在意大利加入了共产党,认识到过去所用的一套作曲技法会导致音乐语言的瓦解,是和为大众的音乐格格不入的,因此他在 50 年代以后逐渐摆脱了先锋派的条条框框,重新确定了和欧洲音乐传统的联系,写出了《美杜萨之筏》(清唱剧,取材于法国画家籍里柯的一幅油画,描写一次海难事件中一张破筏上的生死搏斗)、《话说猪猡》(男中音和乐队,旨在鞭挞那

些辱骂德国学生运动参加者为“猪猡”的反动分子)等“表示坚定地向往国际社会主义”的作品。

艺术是社会生活在作家头脑中反映的产物。评价一部作品,须得看反映什么样的生活,以及如何反映。无论如何,“言为心声,书为心画”(《文心雕龙·夸饰》),各种艺术作品都是有感而发的。再退一步,即使是“无病呻吟”吧,也还是作者自己在呻吟。至于那些既不反映生活,也非有感而发,完全(不是局部)用数学或机械方法制造出来的音乐以及像某些偶然音乐那样用几颗骰子占卜出来的作品,究竟算不算艺术,就大成问题了。

三、艺术规律

首先,音乐是声音的艺术,像约翰·凯奇的《4'33"》那样的无声音乐,总不成其为艺术。其次,听音乐是一种审美活动,是一种美的享受;全部由极端不协和音和刺耳的噪音构成的音乐,只能造成音响污染,正常人的耳朵听起来是不会感到悦耳的。

音乐又是时间艺术,先后继发的声音不可能同时呈现在我们面前,使我们一“听”无遗,一“耳”了然。有些作曲家把复杂错综、变化多端的音的序列,组合成万花筒一般的音响图案,如果不看乐谱,单凭耳朵是听不出其中奥妙来的,波兰裔奥地利作曲家豪本施托克——拉马梯(1919—)、苏联作曲家杰尼索夫(1929—)、美国作曲家罗伯特·莫冉(1939—)等人喜用图表式的乐谱,有些乐谱画得很有意思,一听音乐却像丈二和尚摸不着头脑。这种耐看不耐听的音乐,到底是不是符合音乐的艺术规律的呢?

利用多声道和电子音响设备,加强音乐的立体感是好的;但如果忽略了音乐作为时间艺术的表现功能,专门去创造空间的

音响，或把造型艺术的表现手法搬到音乐创作上来，却常常会徒劳无功的。时间艺术不会变成空间艺术，这是不依人们的意志为转移的。

“变化中的统一”这条美的形式原理，常被认为是陈旧不堪的迂腐之谈；但从实践来看，还是有一定道理的。只有变化没有统一的音乐，总是杂乱无章，难于为人所接受的。约翰·凯奇称他的一首钢琴曲为《变的音乐》，据说是从我们的《易经》得到启发的。其实《易经》并不是专讲“变”的，《易·系辞》说：“穷则变，变则通，通则久”，说的倒是变和不变的辩证关系。另一个极端是只有统一，没有变化。法国作曲家萨蒂（Erik Satie，1866—1925）的早期钢琴曲《懊恼》把一个平淡无奇的主题原封不动地反复了840次，据说要演奏24小时。欣赏这首乐曲的听众一定是在活活受罪，哪里还谈得到美的享受！自然，演奏这首乐曲的钢琴家也是在受罪，但受罪的程度比起演奏德国作曲家施托克豪森的剧曲《出于7天》来，就像小巫见大巫了。作曲家要求演奏这部剧曲的演员预先单独关在房间里饿4天，不说一句话，然后在半夜里饿得有气无力地闭着眼睛演奏一个个不相连贯的音，脑子里空空如也，不知道自己是在演奏什么，这样才能获得作者预期的效果！

人的记忆力是有限度的，听觉能力也是有限度的。受过训练的人，辨别大半音和小半音之间的微音差大概不成问题。但像墨西哥作曲家卡里略（1895—1965）那样把一个八度分为96个音，或像美国作曲家帕尔赤（1901—1976）那样把一个八度分为43个不等的音，恐怕就很少有人（如果不是没有人）能对这些微分音的音律辨及微茫了。愈分愈细的微分音音乐比起十二平均律音乐来，高低不同的音所造成的旋律音程与和声音程的数量，不仅是成倍地增加，而是按照几何级数在增加。失之毫厘、

差以千里的音高关系，由此而产生的错综复杂、变化无穷的音乐语言，至少是难于为现代人的听觉和记忆力所接受的。欣赏一曲优美动人的音乐，可以一唱三叹，回味无穷；如果听了一遍、两遍、三遍，还是茫然若失，甚至辨别不出几次演奏的音乐究竟是不是同一个作品，也就无从回味，无从细细咀嚼，以领略其妙处所在了。

总之，西方现代音乐的状况是鱼龙混杂，良莠不齐，情形非常复杂，既不能盲目崇拜，也不能盲目排斥。不听，不研究，就不知道什么是精华，什么是糟粕，不知道怎样借鉴。借鉴的范围是很广的：上焉者可以借鉴其思想内容和创作方法；中焉者可以采取其某些合理的技术成分，为我所用；下焉者可以作为反面教材，从中吸取教训。即使是割断传统、脱离生活的作品，只要并不完全违反艺术规律，还是可以吸取其技术上的合理成分，为我们不割断传统、不脱离生活、不违反艺术规律的创作所用。艾斯勒(1898—1962)、德骚(1894—1979)、亨策等德国作曲家常常运用十二音技法而仍保持着和声功能，或采用点描手法而仍保持着歌唱性旋律。许多日本作曲家常用先锋派的技法和他们的民族风格相结合，近年来我国作曲家也有这方面的经验。在风格和手法上，路要走得宽一点；但如果学来的是割断传统、脱离生活、违背艺术规律的倾向，那就走到邪路上去了。

后　　记

本书著者钱仁康教授生于1914年4月,《钱仁康音乐文选》是在1994年4月,当他八十诞辰的时际编成的;所收文论,都是1993年以前所撰著。

此书得以顺利出版,由于得到了著者的知友沈太容先生及其夫人徐勤仪女士的鼎力资助,特此敬表谢忱。

编者

1997年10月